Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/lasculturaromana02stro

Jacob Perrin

Rome 23/3/45

LA SCULTURA ROMANA
DA AUGUSTO A COSTANTINO

Nella stessa Collezione

STORIA DELLA CERAMICA GRECA

per cura di PERICLE DUCATI

la prima opera che si pubblica in Italia con la Storia completa, secondo gli studi più recenti, della Pittura Vascolare Greca. Due voll. in-4° contenenti ognuno circa 250 pagg. di testo e 220 illustraz. cad. L. 170,—.

Nella

COLLEZIONE D'ARTE

Già pubblicati:

n. 1: LEONARDO DA VINCI per cura di Giovanni Poggi. Un volume in-8° (cm. 21 × 28) con 200 tavole fuori testo (in ristampa).

n. 2: G. B. PIAZZETTA per cura di Aldo Ravà. Un volume in-8° (cm. 18 × 29, gr. 1100) elegantemente legato con 138 tavole fuori testo - Prezzo L. 130,—.

n. 3: PIETRO LONGHI per cura di Aldo Ravà. Un volume in-8° (cm. 18 × 29, gr. 950) elegantemente legato, con 156 tavole fuori testo e due tricromie - Prezzo L. 125,—.

n. 4: I CARLONI per cura di Matteo Marangoni. Un volume in-8° (cm. 18 × 29, gr. 550) elegantemente legato con 88 tavole fuori testo - Prezzo L. 100,—.

Altri volumi in preparazione.

EUGENIA STRONG

LA SCULTURA ROMANA

DA AUGUSTO A COSTANTINO

Traduzione italiana
di
GIULIO GIANNELLI
dall' opera intieramente rifatta dall' Autrice

VOLUME II.

Parte I — DA TRAIANO A COSTANTINO
Parte II — L'ARTE DEL RITRATTO IN ROMA

con 159 figure e 48 tavole fuori testo

FIRENZE
Istituto Di Edizioni Artistiche
FRATELLI ALINARI
—
1926

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA

(4087) Firenze, 1926 - Tipografia Carpigiani & Zipoli, Via Ricasoli, 63.

SOMMARIO

PARTE PRIMA

Cap.	VIII.	La Colonna di Traiano	Pag. 153
»	IX.	La Colonna Traiana (continuazione)	» 171
»	X.	Il principato di Traiano (continuazione)	» 191
»	XI.	Il principato di Adriano.	» 209
»	XII.	Il periodo degli Antonini	» 237
»	XIII.	La Colonna Aureliana	» 263
»	XIV.	Sarcofagi del periodo di Adriano e degli Antonini.	» 281
»	XV.	Da Severo a Diocleziano	» 303
»	XVI.	Il Principato di Costantino	» 331

PARTE SECONDA

Cap.	XVII.	L'Arte del ritratto a Roma da Augusto a Domiziano.	» 351
»	XVIII.	L'Arte del ritratto sotto i Flavî e gli Antonini. .	» 375
»	XIX.	Il ritratto da Severo a Costantino.	» 397

Nota dell'Autrice . . . . . » 415
Aggiunte e correzioni . . . . . » 416
Indici (a cura di G. Giannelli) . . . . . » 423

INDICE DELLE TAVOLE

Una parte delle illustrazioni contenute in questo volume furono fatte sui " clichés ,, cortesemente ceduti dalla Casa editrice Duckworth and Co., che pubblicò la prima edizione di quest'opera. Le altre sono da fotografie della Casa Alinari o da fotografie originali fornite dalla Signora Strong.

Tav. XXXIV, XXXV — Sarcofago di Melfi.
» XXXVI — Colonna Traiana (particolare).
» XXXVII — Colonna Traiana (particolare).
» XXXVIII — Arco di Benevento (particolare della facciata verso la città).
» XXXIX — » » » (particolare della facc. verso la campagna).
» XL — » » » » » » » » »
» XLI — » » » » » » » » »
» XLII — Antinoo - *Roma, Villa Albani.*
» XLIII — Antinoo-Silvano - *Roma, Istit. dei Fondi Rustici.*
» XLIV — Processione Isiaca - *Roma, Vaticano.*
» XLV — Rilievo - *Roma, Villa Albani.*
» XLVI — Figure di Provincie (dall'Adrianeo) - *Roma, Conservatori.*
» XLVII — Fregio del Tempio di Antonino e Faustina.
» XLVIII — La Magna Mater sul carro - *New-York, Metropol. Museum.*
» XLIX — Marte Ultore-Giunone Sospita - *Roma, Capitolino e Vaticano.*
» L — Apoteosi di Marco Aurelio - *Vienna.*
» LI — Arco di Marco Aurelio - *Tripoli.*
» LII — Sarcofago con scena di sottomissione - *Roma, Vaticano.*
» LIII — Sarcofago col mito di Medea - *Roma, Terme.*
» LIV — Sarcofago di Torrenuova - *Roma, coll. Borghese.*
» LV — Sarcofago di Melfi.
» LVI — Sarcofago - *Firenze, Palazzo Riccardi.*
» LVII — Sarcofago con scena guerresca - *Roma, Capitolino.*
» LVIII — Sarcofago con caccia calidonia - *Roma, Pal. Doria.*
» LIX — Sarcofago con fatiche di Ercole - *Roma, Villa Borghese.*
» LX — Arco di Settimio Severo.
» LXI — Rilievi dell'Arco di Sett. Severo (facciata verso il Campidoglio).
» LXII — Arco di Settimio Severo (piedistalli di colonne).
» LXIII — Rilievo di Palazzo Sacchetti - *Roma.*
» LXIV — Rilievi dell'Ara di Orfito - *Roma, Capitolino.*
» LXV, LXVI — Rilievi della base dioclezianea del Foro.
» LXVII, LXVIII — Arco di Costantino: rilievi dei piedistalli.
» LXIX — Statua del giovane Cristo seduto - *Roma, Terme.*
» LXX — La Fortezza della Fede (scultura in legno) - *Berlino, Musei.*
» LXXI — Ritratto egizio romano - *Roma, Museo Barracco.*
» LXXII — Ritratto di Augusto (da Via Labicana) - *Roma, Terme.*

Tav. LXXIII — Ritratto in bronzo del I sec. d. C. - *New-York, Metropolitan Museum.*
» LXXIV — Ritratto di Faustina - *Roma, Terme.*
» LXXV — Ritratto di Lucilla - *Roma, Capitolino.*
» LXXVI — Ritratto di Massimino Trace - *Monaco, Gliptoteca.*
» LXXVII — Ritratti di Probo e di Carino - *Roma, Capitolino e Conservatori.*
» LXXVIII — Ritratto del III sec. e ritr. di Traiano Decio - *Roma, Terme e Capitolino.*
» LXXIX — Gruppi in porfido - *Venezia, S. Marco.*
» LXXX — Ritratto di Costantino - *Roma, S. Giovanni in Laterano.*
LXXXI — Ritratto di Costanzo II - *Roma, Conservatori.*

INDICE DELLE FIGURE

Fig. 97 — L'esercito romano attraversa il Danubio - *Colonna Traiana* . Pag. 160
» 98 — Traiano alla testa della sua divisione » » . . . »
» 99 — Le vittime condotte intorno al campo » » . . . 161
» 100 — Donne dacie che torturano prigionieri romani » » . . . 165
» 101 — Traiano riceve la sottomissione dei Daci » » . . . 167
» 102 — Traiano salpa da Ancona con la flotta » » . . . 172
» 103 — Il sacrificio alle sei are » » . . . 175
104 — Gruppo di capi di tribù » » . . . 176
» 105 — Gruppo di trombettieri » » . . . 177
» 106 — L'ultima distribuzione d'acqua in Sarmizegetusa » » . . . 179
» 107 — La morte di Decebalo » » . . . 182
» 108 — La dea Notte » » . . . 184
» 109 — Arco di Benevento: facciata verso la città 192
» 110 — La Triade Capitolina - *Arco di Benevento* 193
» 111 — Rilievi dei piloni della facciata verso la città - *Arco di Benev* . . 195
» 112
» 113 — Arco di Benevento: facciata verso la campagna 196
» 114-115 — Rilievi del passaggio interno: *Arco di Benevento* 198
» 116 — Vittoria - *Arco di Benevento* 199
» 117 — Testa di Marte: periodo traianeo - *Roma, Museo Barracco* . . . 202
» 118 — Donna barbara - *Firenze, Loggia dei Lanzi* 203
» 119 — Monumento di Filopappo - *Atene* 204
» 120 — Rilievo con soldati romani - *Museo di Filadelfia* 205
» 121 — Aquila con corona - *Roma, SS. Apostoli* 206
» 122 — Rilievo con Adriano e Roma - *Roma, Conservatori* 210
» 123 — Rilievo adrianeo con scena di sacrificio - *Parigi, Louvre* 211
» 124 — Rilievo adrianeo con gruppo di pretoriani - *Parigi, Louvre* . . . 212
» 125 — Rilievo adrianeo - *Chatsworth* 213
» 126-127 — Rilievi adrianei - *Roma, Conservatori* 214
» 128-130 — Altare adrianeo da Ostia - *Roma, Terme* 216-217
» 131-138 — Tondi adrianei - *Roma, Arco di Costantino* 219-223
» 139 — Testa di Dioniso, da Villa Adriana - *Roma, Terme* 227
» 140 — Antinoo Mondragone - *Parigi, Louvre* 229

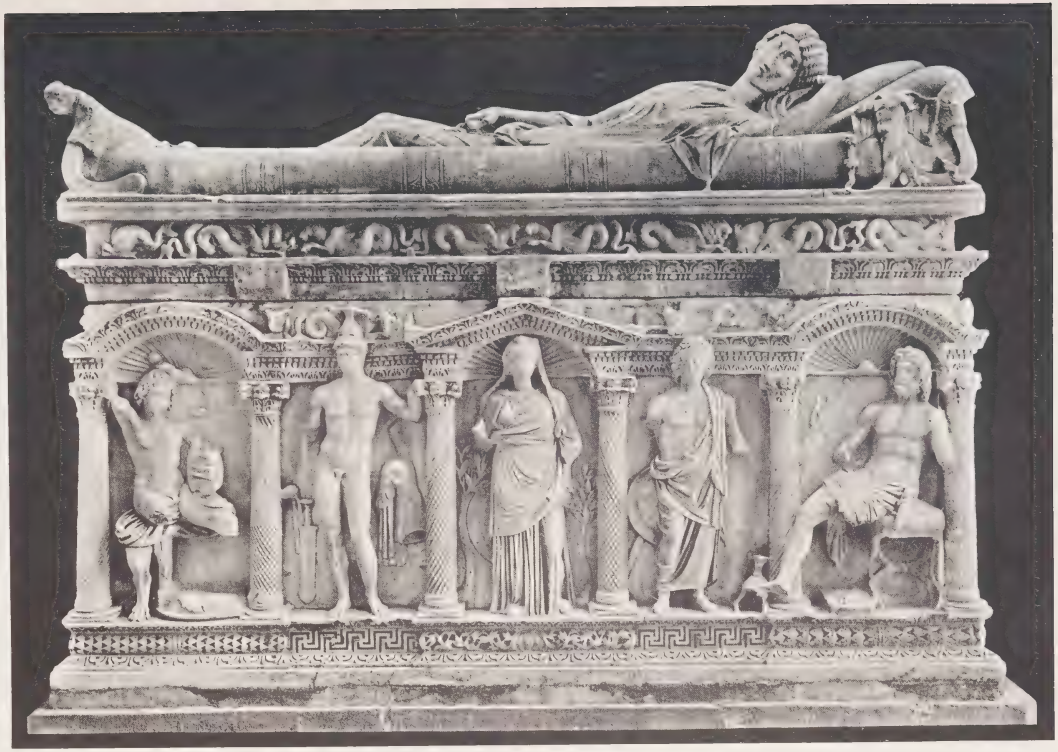
Fig. 141-146 — Statue di Provincie, dall'Adrianeo - *Roma, Conservatori* e *Palazzo Odescalchi* . . . . . Pag. 238-241
» 147 — Rilievo con congiario - *Roma, Villa Albani* 242
» 148 — Rilievo con divinità fluviale - *Roma, Pal. Rondanini* 243
» 149 — Bellerofonte: rilievo - *Roma, Palazzo Spada* 244
» 150 — Amfione e Zeto: rilievo - *Roma, Palazzo Spada* 245
» 151-152 — Rilievi della base della Colonna di Antonino Pio - *Roma, Vaticano, Giardino della Pigna* 246-248
» 153-163 — Rilievi provenienti da un monumento di Marco Aurelio - *Roma, Attico dell'Arco di Costantino* e *Palazzo dei Conservatori.* . . 250-255
» 164 — Imperatore con barbari: rilievo - *Roma, Museo Torlonia* 256
» 165 — Puellae Faustinianae: rilievo - *Villa Albani* 258
» 166 — Arco di Marco Aurelio - *Tripoli* 259
» 167-173 — Rilievi della Colonna di Marco Aurelio 265-276
» 174 — Sarcofago con leggenda di Oreste - *Roma, Laterano.* 283
» 175 — Sarcofago con strage dei Niobidi - *Roma, Laterano* 285
» 176-177 — Urna ottagonale di L. Lucilio Felice - *Roma, Capitolino* 289
» 178 — Scena di sacrificio: rilievo - *Firenze, Uffizî* 293
» 179 — Prigionieri di guerra: particolare di sarcofago - *Roma, Vaticano* . . 294
» 180 — Rilievo con *ferculum* - *Roma, Terme.* 295
» 181-182 — Sarcofago di Torrenuova: facce laterali 298-299
» 183-184 — Particolare di pilastro scolpito - *Roma, Cripta di S. Pietro* . 304-305
» 185-186 — Capitelli delle Terme di Caracalla 307-308
» 187 — Frammento di fregio delle Terme di Caracalla 309
» 188-189 — Il Cono di Emesa - *Foro Romano.* 310-311
» 190 — Mitra Tauroctono: rilievo - *Carlsruhe* 313
» 191 — Altare dedicato a « Sol Sanctissimus » - *Roma, Capitolino.* . . . 314
» 192-193 — Altare di Scipione Orfito - *Roma, Capitolino.* 315-316
» 194 — Rilievo con leggenda di M. Curzio - *Roma, Conservatori* 318
» 195 — Particolare di sarcofago - *Richmond, coll. Cook* 319
» 196 — Frammento di sarcofago con Cristo fra Pietro e Paolo - *Berlino* . . 321
» 197 — Sarcofago col mito di Prometeo - *Roma, Capitolino* 322
» 198 — Sarcofago con leggenda di Achille - *Roma, Capitolino* 324
» 199 — Sarcofago con Achille e Pentesilea - *Roma, Vaticano, Belvedere* . . 327
» 200 — Sarcofago con scena di battaglia - *Roma, Terme* . . . . . »
» 201-202 — Arco di Costantino 333-334
» 203-208 — Sculture dell'Arco di Costantino 335-337
» 209 — Avorio Barberini - *Parigi, Louvre.* 346
» 210 — Ritratti della prima epoca imperiale - *Londra, Museo Britannico.* . . 353
» 211 — Ritratto di vecchio - *Roma, Vaticano, Bracc. Nuovo* 355
» 212 — Amorino: particolare della statua di Augusto di Prima Porta - *Roma, Vaticano* 359
» 213 — Ritratto giulio-claudio da Formia - *Napoli, Museo Nazionale* . . . 360
» 214 — Statua di Agrippina - *Olimpia* 361
» 215-216 — Ritratto di fanciullo - *Roma, Museo Barracco* 362-363
» 217 — Piatto d'argento del Tesoro di Bosco Reale - *Parigi, Louvre* . . . 365
» 218 — Ritratto del periodo giulio-claudio - *Roma, Museo Barracco* . . . 366
» 219 — Agrippina: smeraldo - *Londra, Museo Britannico* 367

Fig. 220 — Medaglioni giulio-claudî, flavî e traianei. . . . . Pag. 369
» 221 — Testa di fanciulla - *Roma, Terme* 370
» 222 — Principessa giulio-claudia, da Ostia - *Roma, Terme* 371
» 223 — Ritratto di un calzolaio - *Roma, Conservatori* 376
» 224 — Ritratto del periodo flavio - *Londra, Museo Britannico* 377
» 225 — Ritratto del periodo flavio - *Roma, Vaticano, Braccio Nuovo* . . . 378
» 226 — Ritratti dalla tomba degli Aterii - *Roma, Laterano* 379
» 227 — Matrona con la figlia: ritratto flavio - *Chatsworth* 381
» 228 — Ritratto di vecchia matrona: periodo flavio - *Roma, Terme* . . . 382
» 229 — Ritratti di fanciulli: periodo traianeo - *Roma, Vaticano, Museo Chiaramonti* 383
» 230 — Ritratto di vecchia - *Roma, Laterano* 384
» 231 — Ritratto di Antonino Pio - *Roma, Terme* 385
» 232 — Medaglioni del II secolo d. C. 386
» 233 — Commodo in figura di Ercole - *Roma, Conservatori* 387
» 234 — Testa del periodo degli Antonini - *Atene, Museo Nazionale* . . . 388
» 235 — Ritratto di fanciulla: periodo adrianeo - *Roma, Terme* 389
» 236 — Ritratto di Faustina Seniore - *Chatsworth* 390
» 237 — Ritratto di giovane defunta (particolare del sarcofago di Melfi) . . 391
» 238 — Statua da Afrodisia - *Costantinopoli, Museo* 392
» 239 — Ritratto di fanciulla - *Londra, Museo Britannico* 393
» 240 — Testa di bambino - *Bologna, Museo Civico* 394
» 241 — Ritratto di Caracalla - *Berlino* 398
» 242 — Ritratto di Pupieno - *Roma, Vaticano, Braccio Nuovo* 399
» 243 — Ritratto di Filippo l'Arabo - *Roma, Vaticano, Braccio Nuovo* . . . 400
» 244 — Medaglioni del III secolo d. C. 401
» 245 — Ritratto di vecchio (III sec. d. C.) 402
» 246 — Ritratto di Giulia Domna - *Monaco, Gliptoteca* 403
» 247 — Ritratto di Vestale - *Roma, Terme* 404
» 248 — Ministro della Magna Mater - *Roma, Capitolino* 405
» 249 — Ritratto virile (fine del III sec.) - *Chatsworth* 406
» 250 — Statua-ritratto del III secolo - *Roma, Capitolino* 407
» 251 — Tre statue del IV secolo - *Roma, Conservatori e Terme* 409
» 252 — Costantino il Grande - *Roma, Conservatori* 410
» 253 — Ritratto di S. Elena, madre di Costantino - *Parigi, Louvre* . . . 411
» 254 — Rilievo con scena di sacrificio - *Firenze, Uffizî* 420
» 255 — Frammento di sarcofago, con sei donne - *Roma, Terme* 421

PARTE PRIMA

—

LA SCULTURA ROMANA DA TRAIANO A COSTANTINO



Sarcofago di Melfi.

Sarcofago di Melfi.

CAPITOLO VIII.

La colonna di Traiano

Quivi era storiata l'alta gloria
Del roman principato....

Lo stile continuo, che coordinava episodi successivi e permetteva agli stessi personaggi di riapparire in essi, quando ciò era necessario all'interesse delle scene, fu peculiare espressione dello spirito di un periodo che vide il costante progredire dell'idea imperiale. Fin d'allora, cerimonie, pompe, trionfi, la guerra stessa divengono altrettanti scenari da cui l'imperatore emerge nella sua maestà sempre crescente. Egli è il principio, il centro e la fine di ogni composizione. Ed appunto nell'ordinata ripetizione della nota enfatica lo stile continuo differisce da tutte le precedenti forme di arte che avevano cercato di rendere la successione degli eventi. Sappiamo da abbondanti fonti letterarie che rappresentazioni di singoli episodi o narrazioni figurate commemoranti ordinatamente i diversi fatti di una campagna o di un assedio, comparivano di solito nei trionfi per dare alle folle un'immagine più vivace dei meriti del *triumphator*. Disgraziatamente l'evidenza monumentale di ciò è praticamente ridotta ai ben noti frammenti di una pittura parietale dell'Esquilino, ora nel Palazzo dei Conservatori[1]. Sembra ch'essa sia stata di notevoli dimensioni; ma ciò che ce ne resta è cosa assai magra. È il frammento di una rappresentazione, divisa in quattro zone; della più elevata esiste ora soltanto un piccolo pezzo, sul quale si vede la parte inferiore di una gamba. Nella seconda zona, a sinistra, è una fortezza turrita sulla quale due uomini stanno in vedetta; ai piedi di questa fortezza, due guerrieri, del tutto sproporzionati all'ar-

chitettura di essa, conversano fra loro. Gli stessi due riappariscono nella terza zona, coi loro nomi — *Marcus Fannius* e *Quintus Fabius* — scritti al di sopra della testa; dietro a Fabio sono i quattro soldati del suo seguito, il cui rango inferiore è ingenuamente indicato dalla statura più piccola. Le loro teste sono disposte l'una dietro l'altra ad altezze via via crescenti, secondo un metodo che rivivrà con gli artisti dell'epoca traianea. A sinistra, dietro a Fabio, sta un trombettiere. Nella quarta zona è rappresentata una scena di battaglia. Questa preziosa reliquia della pittura romana antica, che finora non si è potuta riconnettere con alcun avvenimento a noi noto, si fa risalire al 200 circa a. C. E così, tre secoli prima del principato di Traiano, esisteva una pittura murale (e certamente non la prima del genere) che già conteneva gli elementi dello stile continuo. Ma un incommensurabile progresso estetico separa l'arte dei due periodi. Infatti nel frammento dell'Esquilino riappariscono bensì gli stessi attori e sono rappresentati in successione gli avvenimenti; ma la coordinazione è puramente meccanica, nè v'è fusione organica fra i due episodi, che si potrebbero quasi cambiare di posto senza danno all'impressione estetica complessiva. È troppo evidente che le parti della composizione sono bensì coordinate, ma non sono state concepite come un tutto unico nella mente dell'artista; ciascun gruppo ha il suo proprio movimento, ma non c'è un movimento generale che leghi insieme le diverse scene.

Disgraziatamente non abbiamo altri esempi di questo genere di rappresentazioni narrative della media e della tarda età repubblicana. E che non daremmo per conoscere qualche cosa di quelle figurazioni, di cui Appiano, Plinio, Livio ci lasciarono descrizioni così minute! Quale straordinario interesse dovè destare quel quadro che illustrava la conquista della Sardegna e che figurò nel trionfo di Sempronio Gracco (Livio, XLI, 33); o quegli altri rappresentanti la fuga e la morte di Mitridate e di tutta la sua famiglia, che si videro nel trionfo di Pompeo (Appiano, *de bello mithr.*, 117); o le venti scene che misero in evidenza, nel trionfo di Cesare, i guai delle guerre civili (Appiano, *de bello civ.*, II, 107)! In casi siffatti la congettura non può offrirci che un appoggio assai malsicuro, poichè vediamo che l'arte di rappresentare per mezzo della parola corre sempre avanti alle arti formative, e che gli antichi scrittori non furono probabilmente meno abili dei moderni nell'attribuire all'arte intenzioni ed effetti che evidentemente, invece, le rimasero estranei. Noi possiamo almeno supporre che in molte rappresentazioni trionfali si trovassero ammonticchiati tutti i particolari atti ad illustrare la storia di un assedio o di una guerra, senza il minimo tentativo di riuscire ad una vera e propria composizione: proprio come nel curioso pannello scolpito della tomba degli Aterii,

in Laterano, dove è accumulato senza regola tutto ciò che si connetteva con la vita della defunta matrona e della sua famiglia. Non v'era sempre occasione per una forma d'arte elaborata. Spessissimo codesti quadri, dopo aver figurato in un trionfo, dovettero esser senz'altro gettati in disparte; talvolta anche non servirono che ai fini effimeri d'una campagna elettorale, come quando il pretore Ostilio Mancino esibì nel Foro una pittura di Cartagine, dov'egli era entrato per il primo, e presso di quella rimase a spiegare ai passanti i varî avvenimenti «con una genialità che gli guadagnò, nelle successive elezioni, il consolato». (145 a. C.; vedi Plinio, *Nat. Hist.*, XXXV, 23).

Probabilmente l'antico metodo narrativo fu, nel primo secolo dell'Impero, dimenticato o ecclissato dallo stile illusionistico e dallo stile spaziale. Durò forse ancora in monumenti più ordinari ora perduti, per esser poi richiamato in vita dall'idea imperiale che, non più sodisfatta del momento drammatico d'un trionfo o d'una apoteosi, voleva essere espressa con tutta una serie di successive, magnifiche scene. Ma la semplice giustaposizione delle scene, propria dell'antica arte narrativa, non rispondeva più all'esigenze della nuova, grandiosa concezione; e perciò sembra più probabile che lo stile continuo non abbia risentito che poco l'influsso della tradizione, e sia stato adottato spontaneamente, quando la necessità di svolgere una successione di *res gestae* provocò un ritorno dalla composizione spaziale a quella su superficie.

Le grandi scene di battaglia che rivestivano i muri del Foro Traiano, hanno mostrato con evidenza allo studioso i caratteri salienti dello stile continuo. Questo stile era però capace di nuovi sviluppi; e ne abbiamo la conferma, accostandoci alla sua più estesa manifestazione: la Colonna Traiana. Su di essa, uno dei più grandi artisti di tutti i tempi — il cui nome ci resta però sconosciuto — scolpì il grande rotolo elicoidale che ci conserva, in forma veramente epica, la narrazione idealizzata delle campagne daciche di Traiano.

La combinazione, su scala così grande, della colonna e del fregio, rappresenta già di per se stessa un fatto sorprendente. L'uso delle colonne votive d'ogni specie era indubbiamente molto diffuso in quel tempo; esse facevano anzi parte d'un insieme d'usanze religiose profondamente radicate nei costumi romani. Già la colonna eretta a Magonza in onore di Nerone, era stata ornata di zone scolpite a rilievo e distese in serie sovrapposte: par cosa naturale che, in progresso di tempo, le diverse zone di una una stessa decorazione venissero collegate l'una all'altra, a dare una spirale continua. L'idea stessa della spirale era infatti suggerita dalla struttura della colonna e dalla decorazione ad elica, già in uso da poco tempo; grande tuttavia è la distanza che divide il metodo decorativo, assai trito, della colonna neroniana dall'arte perfetta che

riveste il fusto della colonna traiana coi ventitrè giri d'una sola, grande, ininterrotta spirale.

Una nuova spiegazione della genesi del monumento è stata proposta ultimamente dal Dr. Lehmann, un giovane studioso che alla colonna traiana ha dedicato uno studio penetrante, di cui si attende con impazienza di conoscere i resultati. Secondo il Lehmann, dunque, quando il Senato decretò l'erezione d'un nuovo monumento nel Foro Traiano, tutta la superficie murale suscettibile di decorazione doveva essere stata ormai occupata dai grandi rilievi di cui già abbiamo parlato. Mancava d'altra parte lo spazio per nuove costruzioni: una colonna monumentale (*columna centenaria*) forniva il vero mezzo di superare la difficoltà. In realtà la colonna, occupando il minimo spazio di terreno, offre il massimo di superficie atta alla decorazione. Stabilito il genere di monumento, si trovò l'artista geniale, capace di dare la soluzione del problema decorativo. Un problema analogo si presentò quando si volle rappresentare tutta la storia della creazione nella Cappella Sistina, le cui pareti erano già intieramente decorate. Michelangelo, che non aveva dinanzi a sè altri modelli a cui ispirarsi, se non le semplici soluzioni tentate dai suoi predecessori per decorare dei soffitti, superò d'un salto solo la distanza che separava la sua concezione dalla loro e seppe creare quell'insieme coordinato e logico che è la meraviglia del Rinascimento, come la Colonna traiana fu la meraviglia della Roma imperiale.

Essa ispirò il Medio Evo, imponendogli quella sì nobile concezione dell'Impero romano, quale non fu dipoi mai superata. Fin dagli inizî del Rinascimento, gli artisti la fecero oggetto del loro interessamento più vivo: possediamo delle copie, eseguite con la massima cura, che risalgono fino al quattrocento; Raffaello e i suoi allievi non tralasciarono mai di studiare la colonna e di disegnarne i rilievi. Un secolo e mezzo più tardi, il Bernini — al tempo stesso scultore, architetto e storico dell'arte — soleva dire di quei rilievi, ch'essi eran come la sorgente dalla quale tutti i veri artisti attingevano la forza e la grandezza dei loro disegni. Il Bernini stesso racconta che Michelangelo, vedendo per la prima volta la Danae del Tiziano, esclamò che, se i Veneziani avessero posseduto l'arte del disegno, nessuno si sarebbe più interessato alle opere della scuola romana; ma che, d'altra parte, soltanto a Roma si poteva trovare un modello come la colonna traiana. Le riproduzioni che si fecero in seguito di quei rilievi — quelle del Santi Bartoli, per esempio — mostrano che, nel corso del XVII e del XVIII secolo, si seguitò a comprenderne non solo il valore archeologico ma anche il significato artistico. Al principio del secolo scorso, Enrico Beyle, più noto sotto il nome di Stendhal,

dotato di così alte facoltà di penetrazione e d'osservazione che fanno assurgere la sua critica ad un valore ben superiore a quello che si suole attribuire alle rettoriche approvazioni, di moda nel 1820, lo Stendhal dunque, nelle sue «Promenades dans Rome», afferma che soltanto i bassorilievi dei «marmi di Elgin» di Londra gli apparivano superiori a quelli della colonna traiana; pone in particolare rilievo le giunture dei corpi, trattati «con una grandiosità degna quasi di Fidia».

Tutt'altro è stato il punto di vista adottato negli ultimi cento anni: gli stessi archeologi, che considerano i rilievi degni del massimo interesse, come illustrazioni della storia, hanno giudicato severamente «le grossolane sproporzioni e i difetti che si rilevano nel paesaggio e nell'architettura»; e hanno fatto notare quanto i rilievi della colonna traiana siano lontani «dal grande stile del bassorilievo greco», attribuendo l'ammirazione d'un Michelangelo e d'un Raffaello al fatto che questi grandi artisti «ignoravano ancora il Partenone e la luce liberatrice dell'arte attica». Ma se allora la luce della Grecia non s'era ancora rivelata, si dovrebbero per questo dichiarar ciechi Michelangelo e Raffaello? Eppure, si ragionava così: gli eruditi del XIX secolo erano così profondamente persuasi che soltanto la Grecia, che si poteva dire d'aver allora scoperto un'altra volta, doveva riguardarsi come fonte d'ogni bellezza, che la colonna traiana, come opera d'arte, si affondò sempre più nell'oblìo. Ciò nonostante i suoi rilievi continuarono ad essere la miniera dalla quale antiquari e storici si sforzavano di estrarre ciò che supponevano potesse costituire un commentario alle grandi campagne di Traiano contro i Daci; di più ancora: della colonna ci si servì per una sedicente ricostruzione storica d'episodi intieramente ignoti e non testimoniati da alcuna fonte letteraria. Già nel XVII secolo, il Tillemont faceva osservare, con una critica piena di spirito: «Quelli che l'hanno vista (la colonna), credono di trovare ne' suoi bassorilievi diversi fatti notevoli delle due guerre di Traiano contro Decebalo.... Per conto nostro, abbiamo stimato che ci si debba contentare di ciò che si trova negli autori».

Gli eruditi hanno tuttavia persistito nei loro tentativi d'interpretazione storica; e il Wickhoff stesso, pur riconoscendo le bellezze del fregio, non vi scorse che una forma di prosa storica, in opposizione al carattere epico dello stile complementare e al carattere drammatico dello stile cosiddetto isolante. Ed è curioso osservare come il nuovo interesse risvegliato dalle lodi del Wickhoff non si sia rivolto, come ci si sarebbe potuti aspettare, alle qualità artistiche dei rilievi ma piuttosto all'interpretazione antiquaria di essi; ogni giorno di più, scienziati di prim'ordine li riducevano al rango di una cronaca particolareggiata, nella quale gli antiquari avrebbero potuto trovare un campo

quasi illimitato di ricerche e di discussioni. Solamente l'autrice di quest'opera, nella prima edizione del suo libro, tentò di reagire, per quanto, senza dubbio, debolmente, contro siffatte tendenze della critica e di penetrare più addentro nella concezione estetica della Colonna; ma anch'essa, come gli altri, si lasciò sospingere sulla via delle interpretazioni storiche. E proprio in questi ultimi tempi il Lehmann si è persuaso, dopo un sagace studio comparativo dei rilievi, che non siamo qui in presenza di una cronaca fedele, ma piuttosto di una figurazione idealizzata di avvenimenti storici. La Colonna di Marco Aurelio dimostra invece un progresso nel senso dello stile puramente storico; progresso che va via via accentuandosi attraverso i rilievi della seconda dinastia antonina, fino all'Arco di Costantino. Per grande che sia la parte che si voglia fare al genio dell'artista traianeo, per nuova che voglia considerarsi la combinazione da lui adottata, si può tuttavia affermare che i differenti temi e gruppi del fregio, considerati separatamente, derivano da una tradizione che ripete le sue origini da assai lontano. Per ciò che concerne i particolari dei rilievi, si può ammettere senza esitazione che l'artista ha trasformato i tipi tradizionali, servendosi di appunti e di schizzi di guerra, come pure ch'egli ha potuto forse ispirarsi — ma solo fino ad un certo segno — a quadri riproducenti episodi isolati della campagna militare. Tale sembra il punto di vista del Lehmann; tuttavia, fino a che la sua opera non sarà pubblicata, non potremo fare altro che indicare qui le linee generali della sua teoria (v. aggiunta I).

Data la forma del monumento, è difficile studiare i particolari del rilievo *in situ* per noi che, a differenza di Raffaello e de' suoi amici, non possiamo più salire sui tetti delle case che, a quei tempi, serravano da presso la colonna. Ma, al tempo stesso, si esagera la difficoltà di studiare l'originale, nei rispetti dell'impressione generale; giacchè questa si deve ricavare dalla colonna stessa. In ogni modo, possiamo abbracciarne, con l'aiuto del binocolo, una gran parte dal circostante elevato piano stradale, e in basso, dal Foro. Soltanto così, dal monumento considerato nel suo insieme, si può apprezzare l'effetto profondamente decorativo della spirale scolpita, la mirabile varietà delle figure, la loro mobilità sotto la diversa luce, l'interesse sempre nuovo che destano; e, non ostante ciò, la loro piena subordinazione all'effetto architettonico. Il Piranesi ha colto il vero spirito del disegno nelle sue famose acque-forti.

Per uno studio particolareggiato, finchè non saranno pubblicate le tavole, basate su nuove fotografie, che accompagnano l'opera del Lehmann, ricorreremo alle tavole del Cichorius e del Froehner; senza dimenticare, per altro, le raccolte di gessi esistenti nel Laterano, al Museo di St. Germain e al Museo «Victoria and Albert» di Londra[2].

La descrizione che segue, ha soprattutto lo scopo di servire da commentario alla composizione e rifugge, ancor di più che nella prima edizione, da minute questioni di interpretazione.

Tre sole delle località rappresentate mi pare si possano riconoscere con sicurezza: il gran ponte sul Danubio, il porto di Ancona[3], e, almeno una volta se non più, la capitale dacica, Sarmizegetusa.

La gesta è narrata sui ventitrè giri della colonna, dentro una zona la cui altezza, di un metro circa, cresce di poco verso la cima, allo scopo di correggere il rimpicciolimento causato dalla prospettiva, via via che la spirale sale verso la sommità. La colonna poggia su di una base, decorata con trofei di guerra[4], la quale formava la camera sepolcrale destinata a racchiudere l'urna dell'Imperatore. A dire il vero, sembra che la Colonna abbia avuto una doppia destinazione. Secondo una medaglia già citata dal Froehner, sarebbe stata, da primo, una semplice colonna votiva commemorante le vittorie dell'Imperatore e, come tale, sormontata dall'aquila imperiale. Più tardi, Traiano volle farne il Mausoleo, nel quale sarebbe stata deposta la sua urna insieme a quella di Plotina. Pare che allora sia stata aperta la camera sepolcrale e che all'aquila si sia sostituita la statua dell'Imperatore[5]. In luogo della quale fu posta, nel sedicesimo secolo, la statua di S. Pietro patrono della Roma cristiana[6].

PRIMA GUERRA

a). *PRIMA PARTE DELLA CAMPAGNA. (Cichorius, scene da* I *a* XXXII; *tavole da* IV *a* XXXII. *Froehner, tavole 26-56).*

La località della campagna è indicata, all'inizio, da una semplice scena di vita rivierasca, sulle sponde di un fiume [Lastre I-10]. Sentinelle romane stanno I-III
a guardia delle munite torrette sugli argini del Danubio. Due soldati stanno scaricando delle barche piene di approvvigionamenti militari. Frattanto l'esercito romano esce dalla porta di una città fortificata e passa sopra un ponte di barche
[12-15]; mentre il Padre Danubio stesso, rappresentato da una nobile figura di IV
uomo barbato, si vede dalla sua caverna, a sinistra, stendere la mano destra in segno di incoraggiamento e di protezione (tav. 36)[7].

Sulla lastra successiva [18] l'esercito è in marcia e si vede un po' più avanti V
l'Imperatore in piedi, fuori del campo (figg. 97 e 98)[8]. Tutta questa scena è notevole per i tratti decisi del disegno, per la bellezza di gran parte delle teste, e per lo spazio vuoto che rimane al di sopra di esse, interrotto soltanto dalle lance o dai corni ricurvi dei *cornicines*.

Fin da questo primo quadro, si può notare la tendenza ad idealizzare,

Fig. 97 — L'esercito romano attraversa il Danubio. *Colonna Traiana.*
(*Cichorius* tav. VII).

Fig. 98 — Traiano alla testa della sua divisione. *Colonna Traiana.*
(*Cichorius*, tav. VIII).

nel fregio: si vedono i soldati romani portare allegramente, in cima ai loro lunghi bastoni, dei piccoli oggetti che dovrebbero rappresentare tutto il loro bagaglio di guerra. Sarebbe stata infatti una pessima propaganda far vedere i soldati in marcia, piegati sotto il peso dei loro impedimenti; la sorte del soldato doveva farsi apparire felice ed invidiabile, interrotta soltanto da battaglie gloriose o da drammatici martirî.

Fig. 99 — Le vittime sacre condotte intorno al campo. *Colonna Traiana.*

Appena entrato nel campo, l'Imperatore, salito sulla tribuna militare (*suggestus*), tiene un consiglio di guerra [19]; Traiano e l'ufficiale che gli sta alla sinistra, sono seduti su scranne militari, un altro ufficiale, a destra, siede su un pezzo di muro; sullo sfondo si vede un gruppo di guardie, un altro di cavalleria, più in basso. Segue una splendida cerimonia religiosa, la *lustratio*, che si celebrava regolarmente all'inizio di ogni campagna di guerra (fig. 99) [9]. Traiano, col velo di pontefice abbassato sulla testa, sta in piedi presso un altare, davanti alla sua tenda, e versa una libagione sulle fiamme, mentre, girando al di fuori del campo, sono condotti al sacrificio gli animali sacri, il porco, la pecora, e il toro delle *suovetaurilia*, come già li abbiamo veduti nelle lastre del Foro Romano; il porco, con una corona di olivo legata attorno al corpo, si vede, spinto da un assistente, voltare l'angolo e sparire [24]. A questo punto l'interesse della composizione sale al più alto grado,

VI

VII

VIII

poichè il gruppo dei trombettieri che ora apparisce, non è che una estremità della processione la quale, dopo aver fatto il giro del campo, riapparisce a sinistra del recinto [22], guidata da un terzo assistente al sacrificio. Su una sporgenza della IX
roccia, a destra, Traiano, con due ufficiali, sembra impartisca qualche ordine [26]; sul primo piano del quadro un barbaro, che porta un oggetto rassomigliante ad un enorme fungo [10], è rimasto così sorpreso dalla inattesa vista dell'Imperatore che è caduto giù dal suo mulo [25], il quale si volta ora a guardarlo maliziosamente abbassando le orecchie (molto a proposito cita il Reinach l'oraziano *Demitto auricolas ut iniquae mentis asellus*).

L'Imperatore, in piedi, arringa le truppe dalla tribuna militare [27-28], X
mentre più avanti, a destra, si vedono progredire i lavori di fortificazione sulle due rive di un fiume congiunte da un ponte di legno [29-32]. Ancora a destra, appari- XI-XII
sce di nuovo Traiano, dentro il campo, con due ufficiali [33].

Nel quadro successivo l'Imperatore lascia il campo, che rimane guardato XIII-XIV
da sentinelle [35], ed esce in ricognizione lungo la vallata del fiume [36]. Lo si vede, in alto, mentre sale per una via scoscesa, protetta da un parapetto, verso una fortezza della montagna; mentre, in basso, tre esploratori stanno attraversando un ponte: sul primo piano, un soldato attinge acqua, e a destra, altri soldati sono intenti a far legna in un bosco di querci [37-39]. Questa complessa e XV
animata composizione è abilmente collegata con quella successiva nella quale si vedono i soldati che, sotto l'alta sorveglianza di Traiano [40], sono intenti a piantare XVI
una palizzata, costruita col legname che si vede tagliare nella scena precedente. Più in alto, in mezzo agli alberi, si scorge un Dacio in cammino, col suo mulo da carico. Al di là di un ponte, davanti ad un campo recinto da mura, Traiano è fermo XVII
in piedi [42], mentre è portato alla sua presenza un Dacio prigioniero, presumibil- XVIII
mente una spia [43].

La scena che segue, rappresenta un campo cintato di mura, del quale si XIX-XXIII
vedono, sullo sfondo, le tende; in basso, alcuni soldati tengono i cavalli per le briglie, in attesa di attraversare la corrente su di un ponte costruito su cavalletti (da notarsi, al n.° 48, il bellissimo motivo del cavallo che beve). Più oltre si vede l'esercito in marcia [47-52], mentre altri soldati abbattono alberi per facilitarne XXIV
il passaggio [53-54].

Traiano riapparisce alla lastra 57. I Romani s'incontrano ora col nemico che si getta su di loro dalla foresta che si vede a destra [58-62] (battaglia di Tapae, Cass. Dio., LXVIII 8).

In alto, Giove stesso, quale Dio delle procelle, corre in aiuto ai Romani XXV
e scaglia i suoi fulmini contro i nemici. Verso il centro della scena, è caratteristico un soldato romano che tiene coi denti la testa di un nemico, mentre continua a combattere. A sinistra, altri soldati portano teste a Traiano che sembra però disgustato di questa barbara usanza. A destra è un magnifico gruppo di due Daci barbati che trasportano fuori della mischia un giovane camerata ferito. Subito dopo XXVI
questa scena, Traiano è intento ad osservare un'inespugnabile barriera mentre impartisce a' suoi soldati l'ordine di appiccare il fuoco alle capanne dei Daci, protette da un recinto e macabramente adorne di picche con appesi i crani dei nemici uccisi. Sul primo piano si vede un gruppo di Daci in fuga [63-64]: a destra, l'eser-

cito romano guada un fiume [65-66] e giunge ad un vasto accampamento, nell'interno del quale Traiano riceve due ambascerie [67-70]. Traiano, in piedi sul *suggestus*, a sinistra, riceve i capi Daci, parecchi dei quali a cavallo [67-68]; una scena simile si svolge a destra, ma ora Traiano, accompagnato dal suo Stato Maggiore, è sceso a terra per ricevere un gruppo di barbari che avanza alla sua volta [69-70]. In fondo, alcuni soldati guardano di sopra il muro del campo. XXVII XXVIII

È rappresentata, a destra, la punizione dei Daci ribelli [71-72]; si vede un padre che fugge col suo figliuolo e, in basso, stanno delle cataste di armenti uccisi. Sulla lastra 72, vediamo Traiano in prossimità di un campo, con la mano tesa verso una barca nella quale sta per scendere una donna prigioniera, col suo bambino sul braccio sinistro [72]; altre donne l'accompagnano, e sollevano in alto i loro fanciulli come per darle l'ultimo saluto (Cichorius). XXIX XXX

Ancora a destra, un certo numero di Daci, alcuni dei quali a cavallo, stanno lottando nell'acqua per cercare di attraversare il Danubio e assaltare l'accampamento romano sulla riva opposta [74-75]; in alto si vede un gruppo di cavalleria sarmatica con la splendida armatura a scaglie che cuopre uomini e cavalli [76]. XXXI

Si vedono quindi i soldati romani sul bastione del loro accampamento [77-79], intenti a gettar giavellotti sui nemici. Con questo episodio la prima parte della campagna si chiude (102 d. C.). XXXII

b). *SECONDA PARTE DELLA CAMPAGNA. (Cichorius, scene* XXXIII-XLVI; *tavole* XXV-XXXV. *Froehner, tavole 57-71).*

La seconda parte della campagna si apre con una scena di bellezza e interesse singolari [80-83]. Lo sfondo è tutto occupato da una città romana, co' suoi templi, gli archi e l'anfiteatro. Sul davanti scorre il Danubio, coperto di barche e galee: a sinistra si vedono i soldati che stivano nelle barche i bagagli da campo; a destra, Traiano, ravvolto nel mantello da viaggio, la *paenula* — giacchè siamo ancora nell' inverno — si appresta ad imbarcarsi: in basso una galea è pronta col suo equipaggio [82-83]. Due archi si vedono all'estremità destra; quello che sta in primo piano, è coronato da una quadriga. Più oltre, è veramente cominciato il viaggio fluviale; ecco, prima, un trasporto con cavalli [84]; ed ecco, dopo, Traiano stesso presso il timone della galea imperiale, seduto dinanzi ad una specie di padiglione a poppa; e infine, più in alto, un'altra galea, governata da un ufficiale [85-86]. XXXIII XXXIV

Si assiste quindi allo sbarco dell' Imperatore; sul fondo, è ancora un'altra città romana della quale si scorgono i templi dentro un recinto di mura [87]. Traiano, alla testa di una colonna volante, cavalca attraverso un bosco dove gli si fanno incontro due esploratori che appariscono in preda alla più viva agitazione [88-91]. Gli è che il nemico è nelle vicinanze, e infatti, nel quadro successivo, uno squadrone di cavalleria romana muove all'assalto contro i cavalieri sarmati, rivestiti della solita armatura a scaglie [93-94]. Segue un attacco not- XXXV XXXVI XXXVII XXXVIII

turno contro l'accampamento dei nemici, indicato, in alto, da alcuni carriaggi carichi di bottino e di Daci dormienti. Un cadavere penzola da un lato del primo carro. La Notte stessa emerge a metà di dietro le rupi, a destra, e tiene sulla testa un panno spiegato a forma di crescente lunare [95]. Nel quadro seguente, i soldati romani stanno di nuovo fortificando un accampamento; in mezzo ad essi, Traiano porge ascolto alle istanze e ai « desiderata » di tre capi daci. Alcuni vecchi, fanciulli e donne dacie che si avanzano da sinistra [99-100], appartengono evidentemente a tribù amiche; ma, a destra, un soldato romano sta legando le mani ad un Dacio nemico. Più oltre assistiamo a una scena commovente di vita militare: i soldati romani curano i commilitoni feriti. Sul primo piano, si vede un medico militare che fascia la gamba di un soldato seduto, con nel volto i segni di un vivo dolore [103]. Dalla lastra 102 alla 110 si svolge una lunga, panoramica scena di battaglia. Spunta fuori da sinistra l'esercito romano, capitanato dall'Imperatore; lo precedono i carri con le macchine da guerra, trascinati da muli. Subito dopo si viene a battaglia campale [104-109], nella quale i Daci sono nuovamente disfatti. Traiano arringa poi le sue truppe [111-113]; a destra, dentro un fortilizio romano, si vede uno splendido gruppo di Daci prigionieri [114]. XXXIX XL XLII XLIII

I soggetti delle due scene successive sono pieni di freschezza e di vita. Nella prima, Traiano, regalmente assiso sulla scranna da campo, è rappresentato nell'atto di dispensare ricompense a' suoi soldati; uno di essi gli bacia la mano, mentre altri due, sul primo piano, manifestano il loro giubilo gettandosi l'uno fra le braccia dell'altro. Il quadro che segue contrasta rudemente con quello ora descritto: alcune donne dacie stanno torturando dei soldati romani [117]. Merita attento studio il trattamento michelangiolesco del nudo in questo gruppo (fig. 100). Questi due episodi dimostrano che la propaganda di guerra non è cosa d'oggi. Non c'è bisogno di cercare molto lontano le ragioni della giustaposizione delle due scene; indubbiamente, esse non sono che la copia, forse idealizzata, di immagini che si usava mostrare per le vie di Roma per far vedere al popolo la bontà dell'Imperatore e le ricompense che coronavano un servizio fedelmente prestato. Fa contrasto con questa bontà la condotta odiosa dell'orribile « barbaro », di cui perfino le donne, vere viragini, si abbandonano ad eccessi inauditi sui corpi dei nemici (v. aggiunta II). XLIV XLV

Traiano raggiunge ora la sua galea [119] e si chiude così la seconda parte della campagna. XLVI

c). *TERZA PARTE DELLA CAMPAGNA. (Cichorius, scene* XLVII-LXXVII; *tavole* XXXV-LVII. *Froehner, tavole 72-107).*

Siamo di nuovo in una bellissima città romana. Segue la magnifica scena dell'esercito che esce dalla porta della città e attraversa ancora il Danubio su un ponte di barche [121-122]. Esso avanza ora su tre divisioni: in alto, al coperto di una palizzata, muovono le macchine da guerra, trainate da muli e da buoi XLVII XLIX

[123-125]; un muro terminante con una torre circolare merlata [125], separa la schiera della fanteria da quella della cavalleria. Ritroviamo Traiano, a sinistra, LI
con la mano alzata in un gesto affabile di saluto, mentre sbocca con le sue truppe da un valico roccioso appressandosi all'accampamento romano, che si vede sul fondo [127-128]. Più oltre, a destra, alcuni soldati tagliano alberi [129-130] e Traiano LII

Fig. 100 — Propaganda di guerra: donne dacie che torturano prigionieri romani. *Colonna Traiana.*

riceve dei messaggeri daci [131]; segue un'altra magnifica *lustratio*. Dentro il LIII
campo, Traiano, col capo velato, versa la libagione sulle fiamme dell'ara; a destra sono raggruppati i signiferi; apparisce di dietro un camillo, coi capelli lunghi e l'alta acconciatura che ricorda quella delle matrone flavie. La processione si mette in moto attorno al campo, divisa in due schiere che s'incontrano alla porta;

da sinistra vengono le vittime destinate al sacrificio, da destra un gruppo di trombettieri [132-135]. Traiano arringa ancora una volta il suo esercito [136]; quindi i LIV
soldati costruiscono un ponte su di un fiume che attraversa una regione rocciosa e coperta di boschi [137], nella quale aprono anche una strada [138-140]. Sul fondo si vedono le tende di un accampamento romano [140], davanti al quale, in cima a delle picche piantate nel suolo, sono appese le teste di due Daci, probabilmente spie. A destra, un distaccamento di cavalleria attacca una posizione LVII
nemica. Più oltre, Traiano attraversa il primo di due ponti gettati su di un fiume, LVIII
ai piedi di una collina coronata da una fortezza [142-143]. Un manipolo di Daci, uno dei quali porta l'insegna col dragone, si tiene nascosto dietro un riparo di LIX
rocce e di lì spia ansiosamente i movimenti dell'Imperatore. L'uomo che sta davanti, confabula animatamente col signifero, e il grosso del manipolo è probabilmente in procinto di gettarsi addosso a qualche località minacciata dai Romani. In realtà, subito lì sotto, gli ausiliari romani stanno mettendo fuoco a un villaggio indigeno [144]. Nel quadro successivo, si è costruito un campo fortificato [145- LX
147], e presso l'ingresso si vede Traiano col suo Stato Maggiore che riceve un messo dacio [148]. Il capo-tribù, inginocchiato in attitudine sommessa, l'austero LXI
ufficiale romano dietro di lui, i superbi trombettieri e i vessilliferi che si stendono in file serrate fino al margine superiore del disegno, formano un quadro di vera bellezza. Subito dopo, la scena si trasporta sul boscoso pendio di una collina, dove LXII
si vedono buoi e muli che trasportano i bagagli dell'esercito [149]. Ancora un campo fortificato con sentinelle agli ingressi [150-151]; sul fondo stanno quattro edifici circolari che hanno offerto non piccolo campo alle congetture degli archeologi. Una cura singolare del dettaglio ci si rivela nelle due « finestre a trabocchetto » che si aprono sul tetto di ciascun edificio. Troviamo quindi Traiano, alla testa LXIII
delle sue legioni, fermo su una specie di sporgenza della roccia, donde osserva l'abile manovra della cavalleria mora di Lusio Quieto. Questi Mori sono rappre- LXIV
sentati nel modo più fedele: cavalcano a bisdosso e senza briglie, tengono la testa nuda e le lunghe chiome legate in trecce, il tutto perfettamente d'accordo con la descrizione di Strabone (XVII, 828). Essi hanno evidentemente seminato il terrore fra le schiere dei Daci che, dopo breve resistenza, si vedono fuggire dinanzi a loro verso una foresta di querci [158-160] [11]. Assistiamo quindi alla costru- LXV
zione di vaste fortificazioni [161-164]. A destra, a quella che sarebbe la « distanza media » di una composizione prospettica, Traiano, in piedi fra due ufficiali, porge cortesemente la mano al primo di due inviati daci, che sembra inchinarsi a baciargliela. In basso, sopra una carretta a due ruote tirata da muli, sta una catapulta. Spira da tutto l'insieme un'aria di attività guerresca, che ci LXVI
prepara alla successiva, grande scena di battaglia [165-172].

Dietro un parapetto di tronchi d'albero sta pronto in riserva un manipolo di quattordici legionari [12]: subito sul davanti, la battaglia comincia ad infuriare in mezzo ad una foresta di querci, fra le quali si vedon due pioppi [169].

Successivamente, i Daci sconfitti ma ancora all'erta, stanno abbattendo LXVII
affannosamente alberi per fortificare il loro accampamento. Due alti alberi chiudono la scena, che si riapre ora nel campo dei Romani, intenti pur essi a fortifi-

carsi. A destra Traiano, in mezzo a' suoi ufficiali, riceve un prigioniero dacio di alto rango, che è condotto alla sua presenza con le mani legate dietro il dorso. LXVIII

Più oltre, si vedono i legionari intenti a tagliare alberi per costruire una strada [175-176]; viene quindi un quadro assai affollato [177-179], in cui i Daci sono attaccati all'esterno dei loro trinceramenti da una forza mista di Romani e de' loro ausiliari barbari (nota i sei arcieri della fila più alta e il barbaro, nudo fino alla cintola, che impugna la clava, nella prima fila). LXIX LXX

Fig. 101 — Traiano riceve la sottomissione dei Daci alla fine della prima guerra — *Colonna Traiana.* (*Cichorius*, tav. LVII).

Sul davanti giacciono allineati i morti; i Daci fuggono verso il loro forte [179], mentre da destra [180-181] le truppe romane lo attaccano, nella ben nota formazione della *testudo* [13]. Continuando, troviamo il solito gruppo imperiale in piedi su di un rialto del suolo, mentre da destra si precipitano avanti due soldati, ognuno dei quali porta la testa sanguinante di un nemico: ci prepariamo così alla battaglia finale della guerra [184-187], che, come molte delle precedenti, si svolge in una foresta di querci. La vittoria sembra questa volta per i Romani assai più lunga e difficile a conquistarsi; in realtà, alla lastra 185, un legionario è in fuga dinanzi al nemico. A destra, nell'interno di un campo cinto di mura, Traiano parla alle truppe. Secondo lo schema artistico convenzionale della colonna, le figure sono intieramente visibili dal di sopra dei muri di cinta. Fuori del campo, quattro soldati tagliano alberi, e, più oltre, altri soldati, fermatisi coi loro cavalli presso una sorgente montana, attingono acqua e bevono. È un episodio di quiete, destinato a riposare l'occhio prima che si apra l'ultimo atto della guerra — l'introduzione dei Daci sottomessi al cospetto di Traiano, — una composizione affollata e maestosa che si estende su sette lastre [193-199] (fig. 101). A sinistra, sta la grave figura dell'Imperatore romano, seduto sul *suggestus;* gli si serrano attorno i suoi LXXI LXXII LXXIII LXXIV LXXV

ufficiali e le guardie, con le insegne vittoriose superbamente erette. Inginocchiato da un lato del *suggestus*, un capo dacio — forse Decebalo stesso — tende le mani in alto, verso Traiano, chiedendo pietà. Dinanzi a Traiano stanno in ginocchio altri due nobili barbari, al seguito del loro capo. Dietro di loro è un gruppo di prigionieri, in piedi, seguìto da una lunga schiera di Daci supplichevoli, in ginocchio. Uno sfondo magnifico e non ingombrante è formato dall'accampamento quasi vuoto — nel cui interno non si vede che qualche soldato — e dalle capanne dei Daci. Mai si era riusciti a congiungere con maggior dignità ed efficacia la gloria del trionfo e il dolore della sconfitta. Nè si poteva un siffatto contrasto far sentire più efficacemente di quanto si sia ottenuto ammassando dal lato sinistro tutte le linee verticali, tendenti all'alto quasi in segno di giubilo [14], e dal destro, in un gruppo lungo e basso, tutte quelle orizzontali, formate dalle mani protese, dalle figure inginocchiate e dagli scudi oblunghi posati pel lungo sul terreno. L'atteggiamento intensamente patetico del capo e il maggior effetto ottenuto separandolo dagli altri Daci, aumentano le note della pietà e del terrore. Nè questo primo effetto è sminuito dalla vigorosa ripetizione di esso. Giacchè i seguaci del vinto e i soldati daci si presentano composti e ben ordinati, in atteggiamenti quasi ritmici, i quali introducono una certa solenne monotonia, simile a quella della musica sacra, che regge e conserva l'emozione senza troppo sforzarla.

I Daci delle ultime file non stanno più inginocchiati, ma in piedi e piegati in avanti, con le mani protese in gesto supplichevole. Una figura grossa e tarchiata, un po' più in alto sopra una rupe, chiude la scena. Più indietro, si vedono due Daci che confabulano, dentro un recinto di mura, da identificare, forse, con la loro capitale, Sarmizegetusa: altri Daci sono intenti a distruggere le fortificazioni, in conformità, evidentemente, delle clausole del trattato di pace. Vediamo LXXVI
quindi il popolo vinto e pacificato: uomini, donne, fanciulli ritornano coi greggi alle
loro occupazioni domestiche e pastorali. Ancora per l'ultima volta in questa LXXVII
campagna ritroviamo il solito gruppo del *suggestus*: Traiano, in piedi in mezzo a due suoi ufficiali, rivolge un ringraziamento alle truppe prima di farle ritirare nei quartieri invernali. La Vittoria, in atto di scrivere sopra uno scudo, ricorda la
gloriosa fine della prima campagna: essa è fiancheggiata da due trofei simbolegg- LXXVIII
gianti la campagna che ora finisce e quella che sta per cominciare.

Bella è la recente teoria del Lehmann-Hartleben, il quale vedrebbe in quest'ultimo rilievo la copia o l'imitazione di un gruppo di età domizianea, composto presumibilmente da una Vittoria del tipo di quella di Brescia (vedi la tavola XXVIII) posta fra due trofei; quelli appunto che si vedono ora sulla balaustra del Campidoglio (vedi fig. 82). Questi trofei adornavano un tempo il Ninfeo di Alessandro Severo (in Piazza V. Emanuele) e prima ancora avevan fatto parte, come sembra, di un monumento trionfale, nel quale erano aggruppati ai lati di una Vittoria. Si crede che codesto monumento abbia commemorato il trionfo di Domiziano sui Germani, nell'anno 85 [15].

COLONNA TRAIANA (particolare).

Colonna Traiana (particolare).

NOTE AL CAPITOLO VIII.

[1]) Helbig-Amelung, I, p. 553, n. 957.

[2]) W. Froehner, *La Colonne Trajane, reproduite en photographie etc.*, Paris 1869-1875 (vedi il pregevole riassunto del Reinach: *La Colonne Trajane au Musée de S. Germain*, Paris 1886); C. Cichorius, *Die Reliefs der Trajansäule*, Berlin 1896; e E. Petersen, *Trajans's Dakische Kriege nach dem Säulenrelief erklärt*, Leipzig 1899-1903. Cfr. Reinach, *Reliefs*, I p. 331-369. Di imminente pubblicazione è il libro importantissimo di K. Lehmann-Hartleben, *Die Trajansaüle*. Non ho potuto giovarmi, per questa edizione, delle preziose osservazioni di S. Rodenwaldt sullo stile del fregio traianeo, pubblicate in « Archaeol. Anzeiger », 1924.

[3]) Si vedrà in seguito, descrivendo la seconda guerra, come in questo caso io sia piuttosto dell'opinione del Cichorius, del Petersen, del Reinach, ecc., nel riconoscere il porto di Ancona in una delle lastre della seconda guerra, che non di quella del Lehmann-Hartleben (*Antike Hafenanlage*, p. 228 sgg.).

[4]) Per questi rilievi, vedi R. Bartoccini, *La decorazione della base della Colonna Traiana*, in « Boll. dell'Associaz. archeol. romana » IV (1914), p. 141 sgg.

[5]) Pensa il Lehmann che appunto in questa occasione si sia costruita la scala interna e si siano aperte quelle strette fenditure che servono da finestre e che sfigurano il rilievo; ciò che permette di concludere in favore dell'anteriorità del disegno dei rilievi rispetto all'esecuzione del rilievo stesso.

[6]) Per la numerazione degli episodi, ho adottato, per comodo del lettore, quella stessa del Cichorius, essendo le sue illustrazioni le più accessibili e le più recenti; nella interpretazione, mi sono invece attenuta principalmente al Petersen. I numeri romani in margine si riferiscono agli episodi, i numeri arabi intercalati nel testo fra parentesi quadre, si riferiscono alle singole lastre.

[7]) Il Lehmann fa osservare come l'entrata in scena dell'esercito romano si trovi posta immediatamente al di sopra del Danubio (dal lato sinistro della Colonna, guardando verso nord, al centro), e che ogni volta che la spirale ritorna al di sopra di questo punto di partenza, sembra cominci una nuova serie di episodi. Da questo fatto possiamo forse concludere che l'artista ideò il lungo fregio come diviso in una serie di episodi corrispondenti ai giri della spirale, e — aggiungerei io — congiunti fra loro dallo stile continuo.

[8]) Così queste come le figure 101-103, 106 e 107 sono riprodotte, col permesso dei Sigg. Reimer di Berlino, dall'opera del Cichorius.

[9]) Le figure 99, 100, 104, 105 e 108 sono riprodotte da fotografie originali dei gessi del Museo di S. Germain, per cortese concessione di S. Reinach.

[10]) In realtà esso è stato identificato con quel « Burrhos » che portò a Traiano un grosso fungo con un messaggio di sfida (Cass. Dio, LXVIII, 8).

[11]) Si tenga presente che qui, come frequentemente in altre scene della colonna, il gruppo di Traiano e de' suoi ufficiali somiglia al gruppo imperiale nella scena della caccia al leone sul medaglione adrianeo (fig. 137).

[12]) Il Cichorius cita a proposito il luogo di Tacito, *Agricola*, 35: *legiones pro vallo stetere*; mentre il combattimento vero e proprio è sostenuto dagli ausiliari.

[13]) Lo si desume dal modo in cui gli scudi son tenuti alzati fino a ricongiungersi e a sovrapporsi, formando così una solida copertura, simile al guscio di una tartaruga, al riparo della quale avanzano gli attaccanti.

[14]) Un'identica nota di trionfo è introdotta dalla selva delle « lance » dritte in alto, nella « Resa di Breda ».

[15]) Vedi Lehmann-Hartleben, in « Röm. Mittheil. », XXXVIII-IX (1923-24), p. 185 sgg.

CAPITOLO IX.

La colonna Traiana (continuazione)

SECONDA GUERRA

a). *PRIMA PARTE DELLA CAMPAGNA. (Cichorius, scene* LXIX-C; *tavole* LVIII-LXXIII - *Froehner, tavole* 108-130).

Subito a destra del trofeo sono rappresentati gli inizi della seconda campagna; e cioè la partenza dell'Imperatore da un porto di mare italiano e il suo successivo viaggio. Le lastre contenenti lo svolgimento di questi episodi [n. 207-230] sono fra le più interessanti di tutta la colonna. Vivaci scene di vita marinaresca s'interrompono per dar luogo a sfarzosi quadri di partenza o a cerimonie grandiose svolgentisi sul magnifico sfondo architettonico di tre distinti porti di mare. Nel primo di questi si riconosce, ormai quasi universalmente, Ancona [1] [207-208]. In alto a sinistra, dentro il sacro recinto, è il Tempio di Venere. LXXIX

Ante domum Veneris, quam Dorica sustinet Ancon (Giovenale, IV, 40).

Attraverso le porte spalancate si scorge l'immagine della Dea, nell'attitudine della *Venus Genitrix* [2]. Dall'altura sulla quale sorge ora, al posto dell'antico Tempio di Venere, la cattedrale di S. Ciriaco, una strada scende giù a svolte verso la riva del mare, dove termina con un arco sormontato dalle statue di tre divinità. È questo certamente il famoso Arco di Traiano, che l'Imperatore eresse ad eternare la memoria del restauro del porto di Ancona, eseguito a sue spese [C. I. L., IX, 5894] [3]. È vero che questo restauro non fu finito prima del 115 d. C. e che la colonna era già stata innalzata due anni prima — nel 113 d. C. — ma, come il Cichorius ed altri hanno suggerito, si può ragionevolmente supporre che l'arco, certamente già disegnato e forse già in stato di avanzata esecuzione, poteva benissimo essere riprodotto sulla colonna, come atto di omaggio verso Traiano. (fig. 102).

La triade delle statue che coronano l'arco, rappresenta Posidone — o forse anche Palemone-Portuno, il dio dei porti [4] — nell'attitudine del Posidone lisippeo del Laterano, insieme coi Dioscuri, considerati qui quali patroni della gente di mare [5]. Tutto questo quadro, dal Tempio di Venere in alto fino all'arco sulla riva, ricorda l'invocazione di Orazio per la salvezza dell'amico Virgilio:

— Sic te diva potens Cypri,
Sic fratres Helenae, lucida sidera,
Ventorumque regat pater. —

La scena si svolge di notte o sul far della sera; poichè sulle mura della città si vedono degli uomini con torce accese in mano, che rischiarano le operazioni di partenza della flotta. A destra stanno tre navi completamente equipag-

Fig. 102 — Traiano salpa da Ancona con la flotta — *Colonna Traiana.*
(*Cichorius*, tav. LVIII).

giate: a poppa di quella di mezzo è in piedi Traiano, in attitudine di comando. Il mare è chiaramente indicato dalla presenza di delfini che saltano sulle onde. [212].

Il viaggio s'interrompe per l'arrivo ad un secondo porto di dimensioni impo- LXXX
nenti, nell'interno o in vicinanza del quale Traiano comparisce in parecchie scene successive che occupano le lastre dal 213 al 224. Una folla di popolo, fra cui cinque donne e un bambino, e un gruppo di cinque soldati, che si può supporre siano venuti per via di terra, si spingono innanzi con la mano destra alzata e tesa, in segno di saluto, verso l'Imperatore [213]. Essi stanno su di un promontorio sorretto da una scogliera. Più in alto si vede un altare a lato del quale è disteso

un toro; si vuol forse indicare così (Petersen) l'imminenza del sacrificio, che vedremo infatti celebrare ora con gran pompa.

Il gruppo delle donne e dei soldati che salutano l'arrivo delle galee, sta LXXXI
di fronte ad un edificio dal tetto a pendio e nella cui parete posteriore si aprono numerose finestre [214-215]. Quantunque non si vedano le colonne, è da presumere sia questo un portico come se ne trovavano di frequente nei porti; al Pireo, per esempio. Al di sopra di questo si disegna una costruzione a forma di basilica, e a destra, dentro un recinto quadrangolare con colonne sul lato anteriore e sul posteriore, sorge un tempio. Sul davanti di questo sfondo architettonico, LXXXII
Traiano avanza in mezzo a' suoi littori [214], mentre da destra una teoria di cittadini scende ad incontrarlo dalla città [216]. Segue quindi un faro, a destra del LXXXIII
quale si vedono nel porto le ciurme affaccendate attorno alle loro navi [217-218]. Dall'alto intanto una grossa schiera di uomini, donne e fanciulli — questi ultimi specialmente bene in vista — esce dalla porta della città per mettersi al seguito di Traiano [221], il quale va a prender posto su di un rialto del terreno dove sta per svolgersi una superba scena di sacrificio. Questa occupa ben quattro lastre [221-224]. Due grossi tori sono condotti dagli assistenti, che si vedono da LXXXIV
tergo, giacchè essi stanno girando in direzione opposta all'osservatore attorno agli altari adornati di festoni. Dietro a questi altari stanno altri due assistenti, voltati LXXXV
di prospetto, ognuno con un toro. Da ciascun lato di questo gruppo superiore sta un uomo vestito di toga, con la mano destra tesa verso il Principe, in segno di saluto. A destra è un gruppo di soldati, tutti coronati a festa. Di dentro il campo si vedono spuntar fuori, a destra, due soldati che osservan la scena. Fra l'ingresso del campo e le are sono piantate in terra le due insegne della legione, in onor delle quali è forse offerto il sacrificio. In questa scena sacrificale è sorprendente la dovizia di risorse artistiche, mercè le quali si è potuto contenere un insieme così complesso in uno spazio tanto piccolo e con una profondità di rilievo quasi insignificante; si osservi la posa maestosa degli assistenti al sacrificio, le membra distese e ben modellate, e il felice scorcio dei tori, lo splendido movimento delle braccia alzate e tese verso il punto dal quale si vede avanzare l'Imperatore.

A questa processione sacrificale ne tiene subito dietro un'altra [225-228], che LXXXVI
si spiega, questa volta, in mezzo ad un magnifico scenario architettonico, rappresentante un terzo, importante porto marittimo. Lungo il margine inferiore del quadro corre una banchina, sostenuta da una costruzione ad arcate, contro la quale viene a battere il mare. Sul fondo si vedono le mura della città con parecchi edifici. Spicca fra questi, nel centro, il grande teatro [226], con un piano superiore forato da numerose finestre ad arco e sormontato da una balaustrata. Dal di sopra della facciata appariscono, come viste a volo d'uccello — secondo gli schemi convenzionali della elementare prospettiva della colonna — le serie semicircolari dei seggi, divisi in sei *cunei* da cinque passaggi. A sinistra del teatro, un gruppo di alberi nell'interno di un colonnato rappresenterà forse un giardino cintato o *xystos* (Petersen); a destra si vedono diversi edifici, fra cui un tempio. A sinistra della banchina sta una nave dalla quale è sbarcato proprio ora Traiano, scortato dai littori e dai signiferi [225]. Eccolo ora presso un altare

decorato da festoni e carico di frutti, che occupa il centro della scena, sul davanti del grande teatro [226]. Un grossissimo toro è stato offerto in sacrificio e una folla di popolo, nella quale si fanno ancora notare i ragazzi, sta là a contemplare la bestia abbattuta.

A giudicare dalla nave con le vele ammainate che si vede nella scena successiva [229], parrebbe che il viaggio fosse stato ripreso con imbarcazioni a vela al posto di quelle a remi. Da questo cambio di navi sembra si possa dedurre che la prima parte del viaggio si sia svolta lungo la costa italiana e che al remo si dovè sostituire la vela per fare la traversata in alto mare verso la Dalmazia. LXXXVII

L'Imperatore e l'esercito arrivano ora in una regione settentrionale, chiaramente indicata da una piccola capanna di legno ad una sola finestra, che si vede in alto [231]. Essi marciano attraverso un paese collinoso; si vede, sopra, un carro carico di scudi. L'esercito gira ora — apparentemente senza penetrarvi — attorno ad una città che si disegna sul fondo dentro il suo recinto di mura [232-233]. LXXXVIII

Traiano e il suo seguito montano ora certamente a cavallo; giacchè, nel quadro successivo, li vediamo galoppare verso destra [234-235]. Tosto s'incontrano con un gruppo di Daci accompagnati dai loro ragazzi, messi bene in vista anche qui come nelle precedenti scene nei porti italiani [236]: essi tendono le braccia verso il principe in atto di saluto piuttosto che di preghiera; ciò che li designa come rappresentanti di tribù amiche o almeno sottomesse. LXXIX XC

Viene immediatamente dopo la famosa scena del sacrificio alle sei are. Sul davanti, presso il primo altare, sta in piedi Traiano, con la faccia volta a sinistra [237]. Egli versa la libagione sulle fiamme; e dietro l'altare stanno un camillo dalla lunga chioma, con in mano la cassetta da incenso (*acerra*) e un giovane flautista. Subito dietro questo gruppo, sotto un arco che indica probabilmente la porta di una città, si scorge un uomo, addetto forse al servizio personale dell'Imperatore. Più in alto, si distende da sinistra verso destra una scena della più alta magnificenza [238-240]: quattro assistenti al sacrificio, ciascuno dei quali tiene per la briglia un toro, stanno dietro a cinque are, tutte parate con delicati festoni. In basso, sul margine del quadro, si vedono gli spettatori: prima un gruppo di Romani coi loro ragazzi, poi un gruppo di Daci con le mogli e i figli. Riescono specialmente pittoresche le figure delle donne dacie che portano il capo ravvolto in piccoli scialli (fig. 103). XCI

Dopo questa solenne cerimonia, Traiano scompare momentaneamente, per riapparire poi, dopo un certo intervallo di tempo, occupato in varie operazioni militari che passeremo rapidamente in rassegna. Assistiamo anzi tutto alla costruzione di una strada per parte dei soldati romani [241-244]; segue un campo da cio [247], in mezzo al quale si vede un importante personaggio (Decebalo?). Dentro il campo, attraverso i due ingressi di esso si precipitano parecchi soldati sconfitti. Ritroviamo quindi i Daci all'attacco di un forte romano [249-251], donde vengono respinti con gran perdita di vite; i loro morti e feriti giacciono ammucchiati sul davanti, mentre più oltre, a destra, un altro distaccamento dacico ha tentato un assalto contro i trinceramenti romani. I Romani sembrano questa volta seriamente impegnati, e costruiscono in gran fretta una terza linea di difesa; ma l'abbattono quasi subito [254], perchè arriva in loro soccorso Traiano in per- XCII XCIII XCIV XCV XCVI

sona, cavalcando alla testa della sua cavalleria [255-256]; sembra che l'Imperatore arrivi per la stessa strada che abbiamo visto in costruzione nelle lastre 241 e 242. Alla vittoria segue un'altra di quelle grandiose scene di sacrificio, per le quali lo scultore, nella seconda metà di questa spirale, mostra tanta predilezione. Sul fondo si vede il famoso ponte di Traiano sul Danubio, costruito da Apol- XCVII XCVIII XCIX

Fig. 103 — Il sacrificio alle sei are — *Colonna Traiana* (*Cichorius*, tav. LXVI).

lodoro, l'architetto del Foro [6]; alle due estremità di esso stanno due campi fortificati. Sul davanti, Traiano, circondato dai soliti assistenti, versa la libagione sull'altare decorato a festoni.

Nella scena successiva, egli riceve un'ambasceria di diversi popoli barbari, fra i quali stanno in prima fila i rappresentanti di una gente germanica, con i lunghi capelli avvoltolati e annodati sopra l'orecchio destro [263]: sono i veri diretti discendenti dei Germani del monumento augusteo di Adamklissi. Vengono poi i soliti Daci, e, a sinistra [262] — raccolti in un gruppo superbo, degno di un maestro fiorentino dello stampo del Masaccio — sono cinque uomini, in costumi mai comparsi fin qui sulla colonna (fig. 104). I tre di destra vestono lunghi abiti che arrivano fino al collo del piede, e, sopra a questi, una specie di piccolo corsetto. Due di essi sono a testa nuda, e uno soltanto tiene un nastro legato intorno ai capelli; sono davvero ben coperti, perchè, oltre alle lunghe maniche dell'abito, sembra che portino anche dei guanti. Gli altri due uomini a sinistra, che tengono i cavalli per le briglie, vestono abiti più corti, di sotto ai quali appariscono i noti, larghi calzoni barbarici. In alto, sul secondo piano del quadro, nascosto in parte dal muro dell'accampamento dalla parte sinistra, si vede un quinto C

uomo con lo stesso elmetto a punta, ma con un corsetto identico a quello dei suoi compagni dal capo scoperto. Questi barbari formano uno dei gruppi più significativi di tutta la colonna. Il modellamento robusto, la possente struttura delle figure, la semplicità di gesti e di atteggiamenti, vogliono essere studiati da

Fig. 104 — Gruppo di capi-tribù — *Colonna Traiana*.

vicino. Questa scena [262-264] si svolge di contro ad uno sfondo architettonico, formato da una città cinta di mura, a sinistra; mentre al di fuori delle mura, a destra, si eleva un anfiteatro, di cui appariscono le file dei seggi di sopra alla facciata, come viste a volo di uccello, al pari di quelle del teatro della composizione precedente (vedi pag. 173).

Con questa bella scena si chiude la prima parte della campagna.

b). *SECONDA PARTE DELLA CAMPAGNA* (*Cichorius, scene* CI-CXXXVI, *tavole* LXXIV-XCV. *Froehner,* 131-161).

La seconda parte si apre, alla lastra 265, con l'avanzata delle truppe ro- CI
mane. Esse hanno ora finito di attraversare il gran ponte del quale si vede, a si-
nistra, l'ingresso settentrionale, coi piloni sormontati da trofei: una palizzata mena
giù da questo ad un piccolo ponte su cavalletti, gettato al di sopra di un fossato,
forse a protezione del gran ponte. Gli ultimi uomini ne lasciano ora l'ingresso e

Fig. 105 — Gruppo di trombettieri nella processione delle *suovetaurilia* — *Colonna Traiana.*

passano su questo secondo, piccolo ponte; già si vede l'Imperatore a cavallo, as- CII
sai avanti [267-268], mentre si avvicina ad un'ara presso la quale sta un toro
pronto pel sacrificio. La truppa coi signiferi è ammassata tutta in giro [269]; sul
fondo si vede un campo fortificato, con la porta d'ingresso ed altri edifici a de-
stra; segue, dopo un intervallo vuoto, un campo circolare con le tende in
mezzo [270]. Ed ecco, immediatamente dopo, una grande *lustratio,* la prima CIII
di questa seconda guerra (cfr. le due *suovetaurilia* della prima guerra: p. 161 e 165).

Dentro al campo, Traiano, con la testa velata, versa la libagione sull'ara mentre la processione delle *suovetaurilia* gira intorno all'accampamento, all'esterno di esso. Sul primo piano del quadro, di fronte agli animali sacri, è un magnifico gruppo di trombettieri romani (fig. 105). Successivamente troviamo Traiano che, CIV in piedi sul *suggestus*, in mezzo al suo Stato Maggiore, parla alle truppe ammassate in basso, sotto a lui [274-277]. Il gruppo imperiale, del quale però fa ora parte un giovane littore barbato co' suoi *fasces*, è il solito che abbiamo imparato a conoscere dalle rappresentazioni della prima guerra. Del pari che nella prima guerra, *l'adlocutio* ha luogo subito dopo la *lustratio*. Viene quindi un consiglio di guerra: si vede Traiano seduto in mezzo ai suoi ufficiali [279]. Benchè CV stiano nell'interno del campo, appariscono tuttavia assai rialzati al di sopra di esso, conformemente alla prospettiva convenzionale della colonna. Quale sia stato il resultato del consiglio, apparisce subito dopo, al di fuori del campo, ove si ve- CVI dono i soldati romani marciare su due lunghe file verso destra: al seguito delle colonna più alta — quella cioè di sinistra — avanzano alcuni carri carichi di scudi, e alla loro testa è Traiano [280-284]. I marcianti si avvicinano ad un CVII campo [285], dentro il quale si sta scaricando [7] un altro carro di scudi; intanto, sul lato opposto, continua la marcia di questa divisione, alla cui testa è ancora l'Imperatore. Mentre i soldati della più alta vanno a capo scoperto, gli altri della colonna di destra — che avanza proprio sul davanti del quadro — portano gli elmi; sono, cioè, pronti ad entrare in azione. La loro marcia è interrotta da una città fortificata, di cui si vedono le case di legno, in basso sul davanti e un po' a sinistra del campo [286]. A questo punto, pare che la co- CVIII lonna di destra sia stata raggiunta da un corpo di ausiliari, che si vedono marciare alla sua testa: sono due arcieri orientali, abbigliati ed equipaggiati in modo simile a quello della scena LXX della prima guerra, seguiti da Germani, nudi, come al solito, fino alla cintola e indossanti i larghi calzoni. La lunga marcia ter- CIX mina per ambedue le divisioni là dove sono indicati due campi [290-202], uno in alto con le sue tende, l'altro in basso a sinistra. Si vedono nell'interno i soldati in faccende. A destra, si sta foraggiando tranquillamente; i soldati tagliano le CX lunghe spighe di orzo che un uomo sta già portando via, dopo averle legate a fastelli. Vediamo quindi una grande città o fortezza dacica [294-297] in preda alla CXI più grande agitazione. Anche qui pare si stia tenendo un consiglio di guerra e, a giudicare dalle mosse eccitate degli interlocutori, i pareri non sono affatto concordi.

Segue dipoi una serie bellissima di combattimenti — nei quali ora i Ro- CXII-
mani, ora i Daci sono vincitori — e di campi come sempre fortificati. Di scene -CXVIII
siffatte abbiamo già avuto occasione di citare esempi caratteristici; d'altra parte sarebbe difficile, senza l'aiuto di numerose illustrazioni, dare un' idea dell'animazione che regna in questa parte del fregio. Ci contenteremo di ricordare il bel gruppo del soldato romano che uccide un Dacio ai piedi d'una quercia [299]; le lunghe mura d'una fortezza, nella quale si crede di riconoscere Sarmizegetusa [304-307]; le strane macchine di guerra a tre ruote [308], il Dacio che, « senza scudo, sembra aver gettato via anche la sua spada ricurva, per scagliar giù una

gigantesca pietra sugli assalitori » [311]; infine [319], il bel motivo del barbaro inginocchiato dinanzi all'Imperatore. Traiano ha qui, come sempre, quell'aria nobile e misericordiosa, che fa di lui un imperatore destinato ad essere, col tempo, additato quale esempio di virtù anche ai Cristiani.

Nella scena CXIX, i Daci, presi dalla disperazione, danno alle fiamme un quartiere di Sarmizegetusa [323-325]; e, a destra di questa, è raffigurata la scena CXX nella quale finora si son voluti vedere i capi daci che si suicidano avvelenandosi, preferendo la morte al disonore [326-329]. Un episodio di sì tragica grandezza, se fosse realmente avvenuto, avrebbe senza dubbio colpito l'immaginazione degli an-

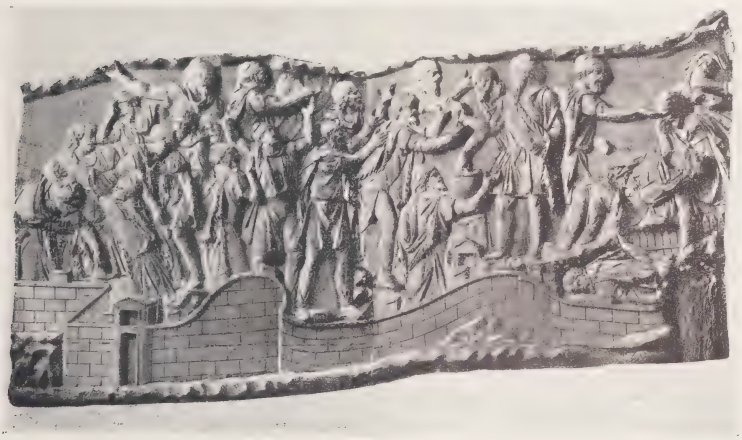


Fig. 106 — L'ultima distribuzione d'acqua in Sarmizegetusa — *Colonna Traiana*. (*Cichorius*, tav. XCI).

tichi; e qualche testo ce ne conserverebbe il ricordo. Poichè ciò non è, così oggi si preferisce d'interpretare più semplicemente questa scena, e di vedervi il ricordo d'una calamità comune agli assediati di tutti i tempi: la mancanza d'acqua, o piuttosto, nel nostro caso, l'ultima distribuzione di essa. Nel centro, due magnifici Daci stanno in piedi presso un grande recipiente; uno di essi versa il liquido nella tazza che un compagno gli presenta e verso la quale gli altri tendono ansiosamente le mani come ad un tesoro bramato. Senza dubbio, è quella l'ultima goccia d'acqua che si distribuisce. Così si spiega — più logicamente che se si trattasse di veleno, perchè la morte, anche se desiderata e cercata come liberatrice, è sempre amara — il violento desiderio che si manifesta in tutta l'attitudine dei Daci. Ma l'acqua non basta e già la morte si abbatte su di loro. Un uomo, che sta in alto a sinistra, si stringe la fronte tra le mani, col gesto di un'insopportabile angoscia [326]. Un altro più in basso, già morto, è trasportato alla sepoltura; la testa

penzoloni, che il forte collo è ormai impotente a sostenere, e le braccia abbandonate in avanti e intirizzite sono rese con crudo realismo. Ma anche più im- CXXI
pressionante, nella sua espressione di dolore, è il gruppo, a destra, di un giovane che muore fra le braccia del vecchio padre. Il vecchio sostiene col braccio sinistro il corpo del figlio, mentre con la mano destra si porta agli occhi un lembo dell'abito per rasciugarsi le lacrime; e un altro capo intanto, con la mano tesa verso di lui, lo invita ad alzar la testa e lo incuora a farsi animo (fig. 106).

Nel quadro successivo si vedono quei Daci, i quali si eran potuti sottrarre al CXXII
fato estremo, fuggire in preda al terrore dalla città espugnata [330-333], scappando fuori dalle porte. Al punto in cui un albero chiude la composizione [333], dobbiamo immaginare ch'essi passino, girando per di dentro, dietro i soldati romani qui raggruppati [333-335]; giacchè li vediamo tosto riapparire [336-337] per offrire la loro sottomissione a Traiano, il quale, accompagnato da due generali e CXXIII
immediatamente seguito da una schiera di militari e dai signiferi, sta alla testa del suo esercito vittorioso. La cui marcia è qui arrestata dall'incontro con alcuni Daci supplichevoli [336-337]. L'Imperatore e i suoi generali si sono arrestati, ma un signifero è ancora in marcia e i soldati che lo seguono sembrano essersi ora fermati per un « alt » di riposo.

I Romani occupano ora per la seconda volta Sarmizegetusa; si vede nel CXXIV
mezzo Traiano, che i soldati giubilanti acclamano *Imperator* (così Froehner e Petersen). A sinistra i soldati stanno ammucchiando grandi provvigioni di grano, cat- CXXV
turate presumibilmente nei magazzini dei Daci. A destra, si vede un distacca- CXXVI
mento di soldati romani che lasciano la città, probabilmente per la stessa porta per la quale abbiamo visto fuggire i Daci alla lastra 333.

Con tali terribili fatti anche questa seconda parte della campagna è finita. Di qui fino al termine della spirale scolpita, le scene che si susseguono non rappresentano più una successione precisa di eventi guerreschi, ma piuttosto episodi isolati: lo « stile continuo » non è però abbandonato, ma serve invece a collegare codesti episodi fra loro.

c). *TERZA PARTE DELLA CAMPAGNA. (Cichorius, scene* CXXVI-XCV; *tavole* XCVI-CXIII. *Froehner, 161 ssg.).*

Dentro un accampamento romano [346 sgg.] alcuni soldati costruiscono un CXXVI-
forte circolare [348], al di là del quale si vede Traiano, nell'attitudine che ci è -CXXIX
ormai familiare, circondato da ufficiali, che riceve altri Daci fuggiaschi [349]. Questa ripetizione dei gruppi di Daci fuggitivi che vengono a mettersi sotto la CXXX
protezione di Traiano, sta ad indicare il progressivo sfasciarsi delle forze di Decebalo e ci prepara all'imminente catastrofe. Più oltre si vedono i soldati romani su CXXXI
di un ponte di tavole poste su cavalletti [351-352]; non marciano ma stanno fermi, in fila, con la faccia rivolta verso chi guarda, e sembrano ragionare. In due punti le tavole hanno dato balta: evidentemente il ponte su cavalletti non si di-

mostra punto pratico [8]; ed ecco infatti, nel quadro successivo, i soldati romani in- CXXXII
tenti a costruire dei pontoni [356]. I Daci non hanno mancato intanto di appro- CXXXIII
fittare della momentanea difficoltà oppostasi ai Romani; giacchè riappariscono in
forze [354-356] e, sotto la protezione degli scudi, attaccano un accampamento ro-
mano [358-360]: ma sono respinti dai Romani che gettano pietre sugli assalitori. CXXXIV
Un così audace attacco dei barbari, quando già molti di loro si sono arresi a Traiano,
dev'essere stato intrapreso senza dubbio ad istigazione di un capo autorevole: ed
ecco infatti apparire Decebalo stesso, a destra, in mezzo agli alberi, di dietro un CXXXV
filare di rocce; egli è fiancheggiato da due Daci e forma con essi un gruppo che
ricorda quello imperiale. Ma tosto il capo sparisce nuovamente quando vede i suoi
seguaci in fuga [362-363]: presumibilmente l'esercito romano è ormai riuscito ad CXXXVI
attraversare il fiume e si precipita a soccorrere i compagni del forte, duramente
provati dalla stretta nemica. E vediamo ora di nuovo Traiano, in piedi sul *sug-* CXXXVII
gestus, arringare le truppe disposte in fila ai due lati della tribuna militare. Avanza
intanto da destra una strana cavalcata: soldati romani conducono a mano i loro CXXXVIII
cavalli, i cui basti sono carichi d'ogni specie di minuto vasellame e di altri utensili.

Questo bottino è indubbiamente il famoso tesoro di Decebalo, da lui na-
scosto nel letto del fiume che scorreva sotto il suo palazzo e ai Romani indicato
dal suo fido compagno Bikelis. Si confronti, a tal proposito, il racconto di Cassio
Dione [9].

Deliberatamente ho evitato di citare poco o molto Dione, poichè è pe-
ricoloso voler mettere d'accordo ad ogni costo la fonte monumentale con quelle
letterarie [10]; però non è senza interesse rilevare una volta tanto la diver-
genza fra le due tradizioni. Lo storico raccontò evidentemente i fatti nell'or-
dine stesso in cui sono avvenuti; e cioè la rivelazione del segreto del tesoro
dopo la morte di Decebalo. L'artista, mentre si serba fedele alla linea gene-
rale e allo spirito degli avvenimenti, li ordina però e li sceglie in vista di un
suo speciale effetto pittorico. Suo scopo è evidentemente quello di concen-
trare gradatamente l'attenzione sul tragico fato di Decebalo; e per ottener ciò,
arriva ad escludere, come ora vedremo, perfino la figura di Traiano. A que-
sto fine, gli episodi sono distribuiti o accentrati in modo da assicurare tutto
l'interesse e la simpatia dell'osservatore alla persona del capo dacio. Ingan-
nato, abbandonato da tutti, la sua angoscia si fa ancor più profonda in seguito
alla cattura del prezioso tesoro — il cui segreto era stato tradito da un suo
amico fedele — che precede la sua morte. Privo di ogni appoggio materiale e
morale, a lui non resterà altra scelta che il suicidio, piuttosto che cader preda
del conquistatore. L'artista ha proceduto qui non diversamente da quello che
avrebbe fatto un poeta od un tragico il quale cerca di disporre gli eventi in
ordine tale da ricavarne il massimo effetto drammatico.

La località degli ultimi fatti rappresentati è incerta, benchè la cattura del tesoro indichi come non si possa esser certo molto lontani da Sarmizegetusa.

Troviamo quindi Decebalo, in piedi, ancora in attitudine di comando, fra due alberi [369]. Egli parla a quell'ultimo pugno di seguaci rimastigli fedeli; gli stessi, indubbiamente, che avevano tentato, poco prima, l'assalto al forte romano (alla scena 134). Ma le parole del grande capo non hanno ormai efficacia contro lo scoraggiamento che tutti ha invaso; e gli uomini, alienatisi ormai da lui, gli CXXXIX

Fig. 107 — La morte di Decebalo — *Colonna Traiana*.
(*Cichorius*, tav. CVI).

volgono le spalle: altri, dopo aver rifiutato la morte a Sarmizegetusa, si uccidono per non essere spettatori di nuovi tradimenti o per sfuggire le pene che i Romani hanno pronte per loro [371-372]. CXL

Nella scena successiva [373-375] siamo di nuovo in un campo romano nel mezzo del quale sta Traiano. Alcuni Daci avanzano verso di lui da destra; il primo è già entrato nel campo e, in ginocchio davanti all'Imperatore, gli tende supplichevole le mani e cerca spiegargli come egli e i suoi uomini non abbiano avuto parte nella violazione del trattato. A garanzia della loro lealtà verso Roma, essi tradiscono il loro valoroso capo. Nel quadro seguente, la cavalleria romana galoppa attraverso un bosco [376-379], sulle tracce di Decebalo, il quale, montato rapidamente sul cavallo pronto per lui (cf. n.° 368), ci apparisce ora in figura di un maestoso ca- CXLI CXLII CXLIII

valiere, in mezzo agli alberi [380]. Traiano è comparso per l'ultima volta sulla lastra 374; poichè ora un altro protagonista ha preso il suo posto, e lo spettatore segue con ansia tutte le peripezie di Decebalo sino alla catastrofe finale. Il gran capo, con un seguito ridotto ormai a proporzioni pietose — uno di costoro, a de- CXLIV
stra, sta per cadere, ferito, da cavallo — fugge a briglia sciolta verso la foresta. Invano però: chè i cavalieri romani sbucano fuori da ogni parte, e, sotto una grande quercia, il re dacio, lasciatosi scivolare giù da cavallo, si ferisce a morte; CXLV
ma, pur cadendo, egli ancor si sostiene sul braccio sinistro e guarda fieramente i soldati romani che gli piombano addosso (fig. 107).

È questo il punto culminante della tragedia; dopo il quale, poco più resta CXLVI
ormai da raccontare. A destra i soldati romani spacciano alla svelta quei pochi ch'erano rimasti fedeli al loro re. All'estremità di questa scena si vedono due giovanetti — due dei dodici o quattordici figli di Decebalo — che vengono trascinati via; in schiavitù o alla morte, forse.

Nella scena successiva, disgraziatamente assai mutilata, alcuni soldati por- CXLVII
tano in giro fra le truppe un piatto sul quale è esposta la testa di Decebalo [11].

I pochi quadri che ancora rimangono, sono occupati da scaramucce fra i CXLVIII
Romani e gli scarsi resti di Daci ancora a loro ostili; sono così catturati altri prigionieri di guerra [395-404]. Al 397 uno spunto di paesaggio interrompe questa CXLIX
successione di scene di catture e di stragi. A sinistra di un albero è rappresentato un lago montano: un cinghiale è lì ad abbeverarsi o forse semplicemente pascola sull'argine; dall'opposta collina un cervo scende giù verso l'acqua; sul davanti, dove il rilievo presenta una lacuna, è un bue che riposa.

« *....Tacet omne pecus, volucresque, feraeque,*
Et simulant fessos curvata cacumina somnos. »

E a destra di questa pacifica scena, compare la dea Notte, avviluppata nel CL
suo manto a crescente lunare [399] [12]. Una solitaria capanna dacica (forse soltanto una stalla da buoi) si vede sul davanti; dietro ad essa si tengono nascosti (?) due Daci, e più oltre, a destra, passano altri soldati romani con un prigioniero. Nell'insieme, abbiamo una magnifica scena notturna, in cui la vita pacifica del mondo animale è messa felicemente a contrasto con quella tormentosa che gli uomini a vicenda infliggono e soffrono (fig. 108). A sinistra del gruppo coi prigionieri si disegna un ruscello. Evidentemente i Daci hanno attraversato questo fiume che segnava il CLI
confine tra il loro territorio e quello di una gente amica; infatti nel quadro seguente, dinanzi ad una ben costrutta città, i soldati romani hanno uno scontro coi Daci e coi loro alleati, riconoscibili dall'alto berretto a punta e da altri dettagli del costume.

Il gruppo dei Romani con un prigioniero dacio, al 404, non è che una CLII
variante meno patetica di quello della lastra 400. I Romani appiccano il fuoco ad una fortezza. È la fine; poichè nella successiva ed ultima scena vediamo i soldati ro- CLIII
mani che scortano i Daci ormai pacificati alle nuove dimore loro assegnate. Il po- CLIV
polo vinto si spinge innanzi i suoi greggi; e così la mirabile storia si chiude con CLV
un semplice motivo pastorale.

Questa colonna Traiana deve certo collocarsi fra le più grandi creazioni del genio umano, nel campo delle arti plastiche. Le scene ora passate in rassegna comprendono 2500 figure disposte sopra un rotolo lungo 200 metri. E ciò non ostante, l'artista procede tranquillo verso la mèta con piena e decisa consapevolezza del suo scopo e con la conseguente sicurezza di raggiungerlo. Lo stile è così sostenuto che l'attenzione dell'osservatore di rado vien meno.

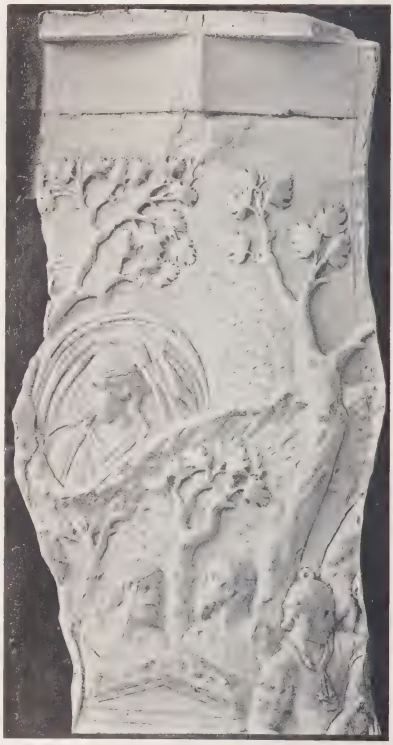


Fig. 108 — La dea Notte — *Colonna Traiana.*

La zona scolpita della colonna di Traiano segna la riconciliazione tra arte ed architettura, la cui unione già vedemmo messa in pericolo dagli sforzi del periodo flavio tendenti alla composizione spaziale; e d'ora innanzi, come nel periodo arcaico, la forma del monumento detterà lo stile della sua decorazione. Non si potrebbe meglio insistere sullo scopo di una colonna che con una fascia a spirale; l'andamento circolare di questa le dona maggior vigore, e il suo costante movimento di ascesa contribuisce a quella sensazione di slancio propria del pilastro. Ora, quando si debba decorare con sculture una siffatta superficie a spirale continua, è evidente che nessun soggetto potrà adattarvisi meglio di una lunga campagna, rappresentata non già come una serie di episodi isolati, ma come un tutto progressivo. Però le ristrette spirali consentono soltanto un lieve ondeggiare delle figure; giacchè la profondità del rilievo annullerebbe di colpo quegli effetti di vigoria propri della spirale. L'artista non si indugierà pertanto nella ricerca dell'effetto spaziale e si dedicherà tutto al problema della decorazione in superficie, facendo uso soltanto delle più semplici formule della prospettiva, per indicare, senza pertanto provarsi mai ad esprimerlo appieno, che un fiume, un esercito o una

processione muove in giro verso l'interno. A raggiungere siffatto intento egli trovava pronta, a sua disposizione, la splendida «arte continua» che decorava il gran fregio nel Foro Traiano. Ma poichè il prolungare una battaglia, per quanto complessa, o delle scene trionfali attraverso le venticinque volute del rilievo avrebbe ingenerato un'intollerabile monotonia, così ogni immaginabile episodio di una campagna è qui studiato e rappresentato, di modo che, quantunque un considerevole sforzo di attenzione si richieda per seguire i rilievi dal principio alla fine, tuttavia la monotonia è l'ultimo difetto che potremmo loro imputare.

Dopo le ricerche del Lehmann, ancora più di prima, si osserva quanto grande sia il parallelismo fra le rappresentazioni degli avvenimenti delle due campagne; ma, dentro questo parallelismo, c'è una varietà sorprendente. Le infinite risorse dell'artista appariscono manifeste nella diversità di trattamento riserbata ad episodi simili; e potremmo paragonare, per esempio, le successive scene della *lustratio* o delle *suovetaurilia* e i sacrifici di buoi, di splendida evidenza drammatica, all'aprirsi della seconda guerra. Dappertutto, in realtà, la varietà di motivi, l'animazione del movimento, va al di là d'ogni elogio. La vita di guerra è alleviata dagli allegri episodi della vita del campo; alla vittoria è contrapposta l'angoscia della sconfitta; i gesti, e perfino l'espressione del volto, sono intonati con cura al soggetto; e tutte queste scene sono concatenate e animate dal vero spirito romano, austero, dominatore, spietato anche, quando la pietà era stata esaurita dal tradimento e dall'inganno; e tuttavia generoso col vinto, sollecito de' suoi, saggio nell'ora della vittoria. È veramente l'apoteosi della vita militare: e bisogna anche notare che mai si trattò con così nobile giustizia un grande nemico come nelle scene della morte di Decebalo o in quelle della sottomissione dei Daci all'Imperatore, o nell'altra, così patetica, dell'ultima razione d'acqua. È vero che il gruppo imperiale — Traiano fra i suoi due ufficiali di Stato Maggiore, col meno frequente accompagnamento di un terzo — riapparisce sempre con modificazioni di piccolissimo rilievo; ma non potrebbe essere altrimenti, perchè esso rappresenta un *leitmotiv* destinato a legare insieme l'intiera composizione e che dev'essere perciò riconoscibile a prima vista.

Nè la biografia nè il panegirico di Plinio può darci una pittura così piena ed armonica del grande Imperatore, quale resulta invece dai rilievi della colonna traiana. Egli è, volta a volta, il generale che marcia alla testa delle sue schiere o che siede a consiglio fra i suoi generali, il sacerdote che offre i sacrifici: egli stesso esce in ricognizione ad esplorare, sorveglia la costruzione di campi, di città, di ponti; esorta e premia i suoi soldati, reprime gli atti di barbarie, rende giustizia, visita i feriti.

« Traiano è presente dovunque, tutto egli decide, tutto ordina, e sorveglia egli stesso che i suoi ordini vadano a destinazione, e prende su di sè ogni cura; eppoi, nell'ora della vittoria, egli diviene il centro di tutti gli omaggi, ...e appena incominciamo ad immedesimarci in tutto ciò, ogni interesse per gli episodi secondari dilegua, dappertutto, di fronte all'interesse per lui: dovunque è portata la guerra, noi vogliamo sapere che cosa egli faccia, in ogni nuovo avvenimento non siamo contenti finchè non abbiamo incontrato la sua figura imponente » (Wickhoff, *Roman Art*, p. 112).

Sta di fatto che, come si è potuto osservare, quando Traiano scompare dalla scena per uno o per più episodi, ciò si fa sempre per potercelo ricondurre con effetto maggiore: per guidare alla riscossa i soldati nel momento del pericolo, per rinvigorire un attacco o all'inizio di operazioni pericolose. Dovunque appariscono assommate in lui le qualità più belle e più nobili del carattere dei Romani, e tutto ciò che di meglio v'era nel loro metodo di guerreggiare e di trattare le genti sottoposte al loro governo: rapida decisione in consiglio, coraggio in battaglia, generosità verso i vinti, cura del benessere morale e materiale de' suoi propri sudditi così come dei popoli soggetti. Nè fa meraviglia che il pio Imperatore, che così cristianamente sa perdonare ai nemici, sia entrato così presto nella leggenda mistica, e che la sua immagine si sia eternata attraverso i secoli. Tale il ricordo di lui dovè presentarsi a Gregorio Magno, gran santo e grande erudito, quando dalla vista del Foro Traiano fu mosso ad impetrare pel grande Imperatore, in virtù de' suoi meriti, l'ammissione nel Paradiso Cristiano[13]. Il pio racconto della vedovella era già sufficiente per raccomandare Traiano alla divina misericordia; ma, tutta intiera la maestà della colonna dovè essere chiamata a testimonio, prima che l'anima imperiale potesse incamminarsi verso la celeste Reggia, dove Dante la vide insieme a quattro altre, disegnar l'arco delle ciglia della mistica aquila, formata dalla riunione degli spiriti dei monarchi giusti.

«.... Dei cinque che mi fan cerchio per ciglio
Colui che più al becco mi s'accosta,
la vedovella consolò del figlio »...
(*Par.*, XX, 43-45).

Ci restano ancora da esaminare gli scenari architettonici e paesistici. Finora l'impiego del paesaggio era stato limitato a poche rappresentazioni a pannelli, ispirate ai modelli alessandrini; e, su monumenti più gravi, era stato introdotto come simbolo di località piuttosto che come un vero e proprio sfondo pittorico. Ma ora si doveva rappresentare una grande campagna in

mezzo a' quei luoghi stessi in cui s'era svolta, ed era pertanto necessario accentuare la natura selvaggia dei monti e delle foreste; e nasceva così subito un gravissimo problema. Infatti, se su quell'angusta spirale si dovevano raffigurare gli uomini nelle giuste proporzioni rispetto all'architettura o al paesaggio, sarebbe stato necessario rimpicciolirli in guisa che sulle spirali più basse sarebbero apparsi appena visibili, e invisibili addirittura su quelle più vicine alla cima. Ed ecco il sorprendente capovolgimento delle vere proporzioni degli uomini e dei circostanti scenarii architettonici o paesistici.

L'elemento uomo deve dominare, come sempre nell'arte romana. Perciò il paesaggio, pur così naturalistico e così necessario allo svolgimento dell'azione, dev'essere portato ad una scala così piccola da divenire soltanto una specie di fondo tappezzato dinanzi al quale vengono ad agire gli uomini. Talvolta il paesaggio fornisce il legame per la composizione « continua », tale altra, intromettendosi con un albero o con un arco, riesce a produrre una momentanea sosta nell'azione o porge all'occhio un punto di riposo; mai però (neppure dove sono rappresentate, all'inizio della Seconda Guerra, le splendide città adriatiche) fa scemare, sia pure per un momento, l'interesse predominante dell'azione umana. E questo schema è trattato sempre in modo così logico che l'osservatore accetta, senza il minimo sforzo d'immaginazione, lo strano compromesso e si abitua perfettamente a quell'architettura e a quel paesaggio in miniatura, in mezzo al quale gli uomini si muovono, edificano, combattono, marciano, muoiono, ed offrono stupendi sacrifici o ricevono solenni ambascerie (v. agg. III).

Al principio del secondo secolo d. C. poteva sembrare ancora dubbio se avrebbe prevalso la composizione spaziale, che aveva dato così brillante prova de' suoi mezzi sull'Arco di Tito, oppure il metodo continuo, allora nascente. La vittoria decisiva di quest'ultimo fu evidentemente segnata in modo definitivo dal riuscito adattamento delle figure sulla Colonna Traiana, in pieno accordo con le sue leggi. E così, nella storia dell'arte, il soggetto si dimostrò spesso un potente fattore di controllo nella creazione o nella formazione di uno stile. Un popolo che cercava di commemorare in modo durevole le sue gesta sulla pietra, non avrebbe potuto imbattersi in un « mezzo » artistico più acconcio. Poichè si dovevano ora ricoprire di sculture non soltanto i piloni e gli attici degli archi, ma anche i fusti a spirale di alte colonne, destinate a portar su dalla terra verso i cieli il racconto delle grandi gesta imperiali, è evidente che la composizione spaziale, o *composizione in profondità*, questa mèta finale di tutte le arti figurative, doveva, per ora almeno, cedere il passo alla *decorazione in superficie*, la quale sola dava modo di tro-

vare un campo sufficiente per svolgervi i successivi episodî di una lunga campagna o la « lenta maestà » di un trionfo romano. E poichè le strette spirali non permettono profondità di rilievo, si sacrificò la qualità aerea dello spazio, che pure nell'arco di Tito è un così decisivo fattore di effetto, a un metodo di sovrapposizione. Gli uomini camminano non più fianco a fianco, allo stesso livello, ma per file sovrapposte.

Circa sessant'anni dopo l'erezione della Colonna Traiana, questo stile traianeo fu ancora una volta adattato con singolare forza ed originalità ad un monumento consimile, la Colonna di Marco Aurelio, che si vede tuttora in Piazza Colonna. Il metodo fu poi seguito con vario successo per i rilievi delle numerose colonne commemorative dei più tardi imperatori; e, in progresso di tempo, questo sistema di sovrapposizione colpì tanto l'immaginazione artistica che lo troviamo impiegato, al principio del terzo secolo, nella decorazione dei piloni dell'Arco di Settimio Severo, dove invece sarebbe stata più semplice e più adatta la composizione a pannelli. Più tardi, verso il periodo di Diocleziano e di Costantino, sembra che nuovi influssi non ancora bene studiati, abbiano ridotto a maggior simmetria ed ordine di figure quelle tumultuose composizioni, infondendo così nuova vita a questo sistema e facendolo atto a persistere attraverso il medio-evo, come largamente dimostrano gli avori e le miniature cristiane. Agli albori del Rinascimento italiano, troviamo i Pisani ossequenti alle sue leggi: nella pittura come nella scultura esso conserverà i suoi caratteri fondamentali accanto a nuovi metodi di prospettiva; e, nella Sala del Palazzo Pubblico di Siena, per esempio, di contro al ritratto di Guido Riccio che parte a cavallo per la guerra, in quel paesaggio incantato di romanzo medioevale, troviamo, dipinta dallo stesso autore su linee derivate direttamente dai rilievi pittorici dell'impero, la Vergine sul trono, circondata dalle schiere della gerarchia celeste, innalzantisi le une dietro alle altre, senza che sia lasciato il minimo spazio al giuoco della luce e dell'aria.

NOTE AL CAPITOLO IX.

[1]) Contro l'identificazione di questo porto con Ancona, vedi ora LEHMANN-HARTLEBEN, *Die antiken Hafenanlagen*, p. 228 sgg.

[2]) S. REINACH, in « Revue Archéologique », 1905, pagg. 392-401.

[3]) DESSAU, 298.

[4]) STUDNICZKA, citato dal CICHORIUS.

[5]) S. REINACH, in « Revue Archéologique », 1905, pagg. 401-403, interpreta la triade come Posidone fra Ercole, a sinistra (con la clava?), e Palemone-Portuno, a destra.

[6] Nel personaggio barbato che sta a destra di Traiano e guarda l'Imperatore [lastra 261], il Cichorius (III p. 141) vorrebbe riconoscere Apollodoro: noi dobbiamo ammettere, col PETERSEN (*D. Kr.*, II p. 73), che manca ogni prova in favore di questa seducente identificazione. Questo ponte si vede anche su alcune medaglie di Traiano. Vedi MERCKEL, *Ingenieur-Technik im Altertum*, p. 298 sgg.

[7]) O caricando? Vedi PETERSEN, *Dak. Kr.*, II p. 77.

[8]) Secondo il LOEWY (*Apollodor u. die Reliefs der Trajansäule*, in « Strena Buliciana » 1925, p. 75), questo non sarebbe un ponte ma piuttosto un bastione o un camminamento di tavole lungo la sponda del fiume, sul quale sono disposte le truppe, in attesa che sia finita la costruzione dei pontoni. Tale sarebbe anche l'opinione del Lehmann.

[9]) Cass. Dio., LXVIII 14 (ed. Boissevain, III p. 200 sg.).

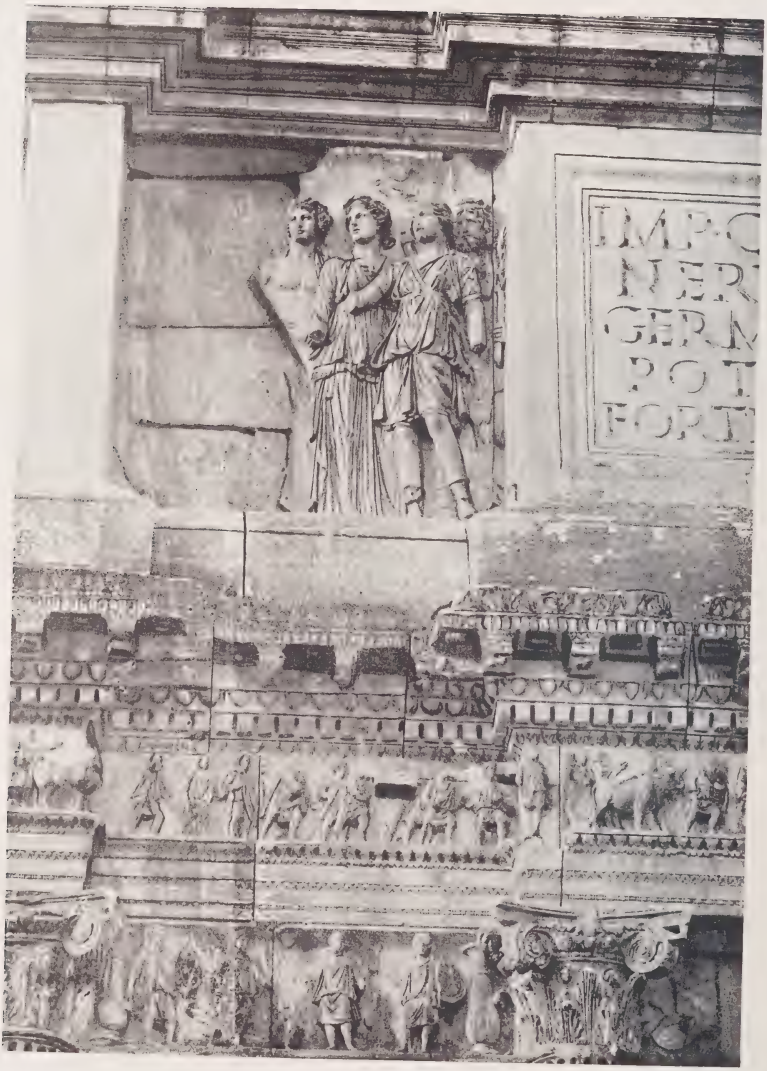
[10]) Cfr. TILLEMONT, *Histoire des Empereurs*, II p. 85.

[11]) « E la sua testa fu portata a Roma ». (Dio., LXVIII, 14).

[12]) Secondo il LEHMANN, questa figura sarebbe invece la personificazione della Dacia, posta qui, al termine della guerra, in corrispondenza alla figura del Danubio, al principio di essa.

[13]) « Nam die quadam transiens per Forum Traianum quod ab eo opere munifico constructum dicunt, illud considerans repperit opus tam elemosinarium eum fecisse paganum, ut Christiani plus quam pagani esse posse videretur ». *A life of Pope St. Gregory the Great*, by a Monk of the Monastery of Whitby (ed. F. A. Gasquet).

Traiano ricevuto dalla Dea Roma.
(Arco di Benevento - Facciata verso la città).



Libero e Libera, Diana e Silvano.
(Arco di Benevento - Facciata verso la campagna).

CAPITOLO X.

Il Principato di Traiano (Continuazione: 98-117 d. C.)

§ 1. L'Arco di Traiano a Benevento (114-117 d. C.) — § 2. Altre opere dello stesso periodo: il Marte Barracco: statue di Barbari: l'aquila di SS. Apostoli.

Imp. Caesari divi Nervae filio
Nervae Traiano Optimo Aug.
Germanico Dacico pontif. max. trib.
potest. XVIII. imp. VII. cos. VI. p. p.
fortissimo principi. Senatus p. q. R.

(Iscrizione sull'Arco di Benevento).

§ 1. L'Arco di Traiano a Benevento. — La spirale scolpita della colonna traiana segna, come vedemmo, la definitiva introduzione in Europa di una grande arte narrativa, che assurgerà al suo più alto significato quando i soggetti biblici verranno al posto di quelli di contenuto pagano. Inoltre la ripetuta presenza dell'Imperatore rappresenta pure un fattore estetico di straordinario interesse, il quale faciliterà l'introduzione in quest'arte di soggetti cristiani. Ciò diviene anche più chiaro quando passiamo ad esaminare i rilievi dell'Arco di Traiano a Benevento.

Gli artisti del periodo traianeo capirono perfettamente che il metodo ch'essi avevano creato per la decorazione d'una colonna, non poteva adattarsi indifferentemente a qualunque monumento. Nell'Arco di Traiano a Benevento noi c'incontriamo infatti con un altro, nuovo tipo di composizione

che potremmo dire un resultato dell'unione dello stile «isolato» e del «continuo». I pannelli rappresentano ciascuno una scena compiuta in sè, la quale è legata alla successiva dalla ripetizione della persona dell'Imperatore.

Fig. 109 — Arco di Traiano a Benevento — *Facciata verso la città.*

L'Arco fu innalzato tra il 114 e il 117 d. C., sulla strada da Benevento a Brindisi, per commemorare la felice politica e il benefico governo di Traiano, al quale il Senato aveva conferito, appunto nel 114 d. C., l'epiteto di *Optimus*[1]. I soggetti delle sculture furono già brillantemente esposti da A. von Domaszewski[2], le cui descrizioni, già accolte dal Wickhoff[3], sarà opportuno ricapitolare qui brevemente per poter meglio apprezzare la perfetta corrispondenza fra contenuto ed espressione. Lo studio delle sculture si farà, meglio

che in qualsiasi altro modo, sugli originali dell'Arco stesso, o almeno sui gessi; dei quali il Museo del Foro Romano, per esempio, possiede la serie completa[4].

Fig. 110 — La Triade Capitolina — *Arco di Benevento.*

a) *Rilievi sulla facciata volta verso Roma: politica interna di Traiano.*

Sul lato rivolto verso la città di Benevento e che, poichè guarda dalla parte di Roma, è da considerarsi come la facciata principale dell'Arco, vediamo, sull'attico, in alto, la grande Triade Capitolina, Giove in mezzo a Minerva e a Giunone, accompagnata da una folla di divinità minori (Cerere e Mercurio dietro a Giunone; Libero, il Bacco italico, ed Ercole dietro a Minerva). Gli dei si apprestano a ricevere Traiano il quale sta ancora fuori del recinto sacro (fig. 110). Accompagnato da Adriano, quale imperatore designato, e seguito da due littori coi

fasces, Traiano è arrivato appunto allora al tempio di Iupiter Custos, alla cui sinistra, sotto un arco, la dea Roma, accompagnata dai Penati romani e dai due consoli, riceve l'Imperatore, il quale sta per essere introdotto alla presenza di ancor più auguste divinità (tav. XXXVIII). Giove porge il suo fulmine all'Imperatore, riconoscendolo così come *Optimus*, epiteto che gli è dato appunto nell'iscrizione e finora solo a Giove concesso. La splendida composizione è divisa in due gruppi dall'iscrizione che sta in mezzo. Neppure gli dei creati da Fidia per il Partenone superano, per nobiltà di concezione, il gruppo scolpito su quest'Arco. Pose ed atteggiamenti sono pieni di dignità e al tempo stesso di animazione, derivante loro dal manifesto interesse con cui l'assemblea delle divinità segue l'azione di Giove, intento a fissare nel mondo un nuovo ordine di cose. Dopo essere stato accolto dalle potenze spirituali sul Campidoglio, nei due pannelli inferiori dei piloni Traiano è ricevuto da figure allegoriche rappresentanti i poteri temporali, cioè l'ordine senatorio e quello equestre, alla cui testa sta il *Genius* del popolo romano col suo corno dell'abbondanza. La località è indicata sul rilievo di sinistra da un edificio con sei colonne corinzie, e su quello di destra da un arco [5].

Ci restano ora da esaminare i rilievi intermedî dei piloni, i quali, non senza significato, sono incuneati fra le potenze celesti e quelle terrene che reggono lo Stato romano.

I fatti qui rappresentati non sono episodi isolati della vita dell' Imperatore, bensì furono scelti fra quelli più adatti, pel loro significato generale, a porre in maggior luce le relazioni del *Princeps Optimus* col popolo romano. Sulla lastra mediana di sinistra, la dea che porta sul capo una corona in forma del vallo di un campo militare e tiene un *vexillum* o insegna sormontata da cinque aquile, personifica la *Virtus* di cinque legioni. Ha posto le braccia, in atto di protezione, attorno ad un soldato ch'essa presenta all'Imperatore insieme al camerata che gli sta a lato. Poichè ambedue portano la toga, debbono essere veterani; e le due divinità agresti (Diana con la faretra e Silvano col cane) che accompagnano la *Virtus*, stanno ad indicare che l'Imperatore è in procinto di elargire loro dei lotti di terreno. L'aver collocato questa scena militare al posto d'onore, subito sotto le auguste divinità capitoline, le conferisce un significato profondamente romano e imperiale.

Sul pannello mediano del pilone di destra, Traiano è rappresentato mentre riceve una deputazione di mercanti del porto di Roma. All'estrema sinistra sta il giovane dio Portuno, il quale tiene l'ancora appoggiata all'omero sinistro e la chiave nella mano destra; vengono poi Ercole e Apollo, i quali avevano ambedue statue presso il porto e il tempio di Portuno e che tolgono pertanto ogni dubbio sulla identificazione della località. Così il prospetto dell'Arco rivolto verso Roma riunisce i tratti principali della politica interna di Traiano (figg. 111 e 112).

b) *Rilievi sulla facciata volta verso la campagna: politica di Traiano nelle Provincie.*

Volgendoci a considerare le sculture sul lato dell'Arco che guarda la campagna in direzione di Brindisi, passiamo dall'amministrazione di Traiano in Roma a quella nelle provincie. Dalla parte sinistra dell'attico vediamo di nuovo un

Traiano e la Mesopotamia.
(Arco di Benevento - Facciata verso la campagna).

ARCO DI BENEVENTO (particolare della facciata verso la campagna).

gruppo di divinità; e Traiano era senza dubbio rappresentato sulla porzione sinistra della lastra, mancante. Gli dei non sono però qui quelli della religione ufficiale, ma le quattro divinità (Libero e Libera, Diana e Silvano) assegnate quali protettrici alle provincie daciche recentemente conquistate (tav. XXXIX): sono rappresentate in atto di accogliere il Governo romano, personificato dall'Imperatore. A questa allegoria della conquista settentrionale corrisponde, dalla parte

Fig. 111 — Rilievi del pilone di sinistra dell'Arco di Benevento. — *Facciata verso la città.*

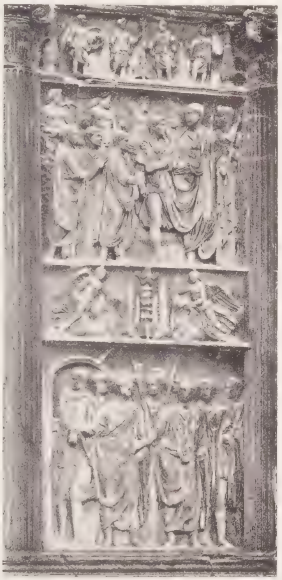


Fig. 112 — Rilievi del pilone di destra dell'Arco di Benevento — *Facciata verso la città.*

opposta dell'iscrizione, la scena della conquista orientale, dove la Mesopotamia [6], in ginocchio in mezzo a' suoi due fiumi, si raccomanda alla pietà dell'Imperatore, che è accompagnato da Adriano [7]. I fiumi sono rappresentati da figure accovacciate: l'Eufrate, a sinistra, è assiso presso il suo ponte, che i Romani stanno attraversando (tav. XL).

Alle scene dell'attico corrispondono anche qui bellamente le due scene più basse dei piloni. In quella di destra il Petersen acutamente riconobbe l'episodio del 114 d. C., narrato da Cassio Dione, LXVIII, 18 (ed. Boissevain III p. 206): Traiano ricevè in quell'anno un'ambasceria di Parti, i quali, nella scultura del-

l'Arco, sono introdotti dal loro patrono Ercole e portano inoltre seco, come dono, il meraviglioso cavallo, al quale avevano insegnato a prostrarsi.

Sul pannello corrispondente del pilone di sinistra, l'Imperatore riceve il giuramento di fedeltà dei Germani, in presenza di Giove Feretrio, il Dio dei giuramenti: una composizione, questa, di proporzioni mirabili, con un senso dello

Fig. 113 — Arco di Traiano a Benevento — *Facciata verso la campagna.*

spazio e della profondità assai maggiore di quanto ci è dato trovare, generalmente, in questo periodo.

Meriterebbe d'essere studiata l'abile distribuzione geografica: sul lato destro è rappresentato l'Oriente, dalla Parzia, in basso, cui corrisponde, in alto, la Mesopotamia; mentre, a sinistra, la Germania e la Dacia rappresentano la sfera delle conquiste occidentali.

Le quattro scene della facciata esterna, fin qui considerate, celebrano non tanto le imprese militari quanto piuttosto il benefico governo imperiale nelle provincie: dobbiamo pertanto aspettarci di trovare, nei pannelli intermedî (in stretta corrispondenza col pensiero espresso sulla prima facciata, volta verso Roma), esaltati il progresso e la prosperità delle provincie. Infatti, nella lastra superiore del pilone di sinistra, vediamo Marte, il dio della guerra, e *Virtus*, la quale porta la corona murale recinta di fronde di quercia (Plinio, *Nat. Hist.*, XVI 11). Essi presentano all'Imperatore una giovane recluta provinciale, accompagnata dal centurione incaricato dell'istruzione. Il giovane Marte è mirabilmente rappresentato in un atteggiamento pieno di dignità e di disinvoltura al tempo stesso, che fa un piacevole contrasto col portamento goffo del giovane soldato che rimane stecchito nella posizione d' « attenti », coi piedi rigidamente uniti. Si è pensato che Marte stia qui ad indicare in special modo i beneficî apportati dalla *disciplina romana*, alla quale era riserbato di educare e di istruire la gioventù delle provincie conquistate. I precedenti, per così dire, di questo concetto sono espressi nel corrispondente pannello superiore del pilone destro. Qui, Marte guarda Roma e la tiene per mano [8], mentre Traiano presenta loro due fanciulli che sembrano venir su dal suolo. Il campo di grano, simboleggiato dal vomere (simbolo esso stesso delle colonie romane), mostra che i fanciulli rappresentano qui la *proles Romana* che Traiano accortamente educava nelle provincie e che arruolerà poi, come abbiamo visto nel quadro precedente, nell'esercito di Roma.

I rilievi della facciata orientale dell'Arco di Benevento esprimono pittoricamente la caratteristica principale della politica estera di Traiano, che consisteva nell'*elevare la provincia ad un livello di eguaglianza con Roma*: un progresso, questo, sulla politica augustea, la quale, come dimostra il monumento di Ancyra, era in realtà ristretta a Roma e all'Italia e considerava le provincie unicamente come campo di espansione alla potenza romana.

c) *Rilievi delle pareti interne del passaggio.*

I soggetti delle due facciate, che abbiamo ora studiato, possono pertanto sembrare alquanto freddi ed estranei per la gente che passa: soltanto chi abbia conoscenza e intelligenza di cose politiche e cultura sufficiente a giudicare di storia e di religione romana, potrebbe capirne appieno l'importanza e il significato. Sta di fatto però ch'essi costituiscono solo i primi due atti d'una grandiosa trilogia politica. Dopo aver visto l'Imperatore elargire a Roma e nelle provincie quei beneficî politici che conferiranno all'Impero forza e vitalità per più secoli avvenire, lo troveremo ora, in una sfera più modesta, a dar prova della sua paterna generosità, dentro i più angusti limiti della stessa buona città di Benevento. Le sculture di quest'Arco, posto a cavallo della grande via che da Roma portava verso l'oriente, dovevano serbare il ricordo non solo di gesta gloriose connesse con la lontana Roma o con le ancor più lontane provincie, ma anche di due avvenimenti intesi a stimolare in modo più diretto l'immaginazione degli abitanti del luogo e di quelli del vicinato. E fu una felice trovata dell'artista, di distri-

Fig. 114 — Rilievo del passaggio interno — *Arco di Benevento.*

buire i soggetti in modo da riserbare quelli di interesse locale al passaggio interno dell'Arco, dove il più umile viandante doveva prenderne visione, attraversandolo. Sull'uno dei lati è una scena di sacrificio; probabilmente, del sacrificio offerto da Traiano quando partì per la spedizione partica viaggiando sulla nuova strada di Brindisi (la *via Traiana*) da lui fatta costruire e sormontata in seguito da quest'arco. Una cerimonia così splendida, diretta dall'Imperatore in persona, era destinata evidentemente ad essere ricordata per molto tempo dai Beneventani, che si sarebbero con orgoglio richiamati ai loro ricordi, dinanzi ai rilievi dell'Arco. Il soggetto rappresentato sull'opposto lato rammenta i caritatevoli doni offerti da Traiano ai fanciulli poveri di Benevento e dei luoghi circostanti; un'altra versione, questa, della stessa scena raffigurata su una delle balaustrate del Foro: è un motivo simile, reso però in maniera singolarmente diversa. Vi spira un'aria più modesta e più intima; l'allegoria e la vita reale vi compariscono sullo

Fig. 115 — Rilievo del passaggio interno — *Arco di Benevento.*

stesso livello; padri magnifici coi loro figli sulle spalle o per la mano, sono mescolati con le figure delle città personificate. Queste portano le corone murali, e una di loro, a destra, tiene, in atto materno, un fanciullo tra le braccia (figg. 114 e 115).

Nello stretto fregio che gira attorno all'arco, sotto l'attico, si svolge la processione trionfale [9]. Vengono prima i portatori degli arredi sacri, musici, giovani con elmi e scudi, le vittime destinate al sacrificio coi relativi assistenti, figure maestose di uomini in toga; poscia altri recanti aste con in cima tavolette scritte (vedi sopra a pag. 108) o carrette (*fercula*) cariche di bottino. Seguono gruppi di prigionieri; gli uomini con le mani legate, le donne coi bambini in braccio o a

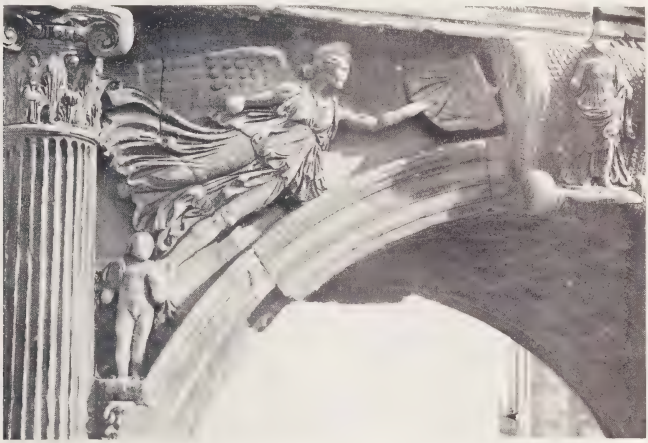


Fig. 116 — Vittoria dell'Arco di Benevento — *Facciata verso la città.*

fianco: altri prigionieri si vedono incatenati sui loro stessi carri. Viene infine la quadriga dell'Imperatore circondata da littori e cavalieri (tav. XLI).

I quattro stretti fregi che girano attorno all'estremità dei piloni sono ornati, ciascuno, al centro, da un alto turibolo fiancheggiato, ai due lati, da due figure di giovanetti (*camilli*?), che tengono scudi e portano l'alta pettinatura propria delle matrone del periodo flavio-traianeo. I fregi che corrono tra i pannelli dei piloni, sono decorati da un alto turibolo fiancheggiato da Vittorie che stanno immolando un toro, in quell'attitudine che si troverà adottata più tardi per Mitra. Negli angoli della volta dal lato che guarda verso la città troviamo le solite Vittorie alate con trofei (fig. 116); in quelli del lato che guarda la campagna, divinità fluviali giacenti. Sulle chiavi di volta dell'arco sono delle figure femminili con lunghe vesti; negli angoli inferiori, fanciulli nudi rappresentanti le stagioni. Finalmente, nella chiave di volta del fornice sta un piccolo rilievo col gruppo della « Vittoria che incorona l'Imperatore ».

Il grande Imperatore, che era partito per la sua spedizione d'oriente in mezzo a tanto splendore, accompagnato dalle benedizioni del suo popolo e specialmente da quelle dei poveri, alle cui ristrettezze aveva in quell'occasione recato sollievo, non rivide più Roma nè la terra d'Italia. Morì durante il suo viaggio di ritorno, a Selinos in Cilicia, nel 117 d. C.; prima probabilmente che fosse finito quell'arco sul quale artisti di valore svolsero, in termini al tempo stesso così logici e così armoniosi, la politica da Traiano seguita con mirabile continuità e con immancabile successo. Mai un monumento rappresentò in modo così completo la vita d'un grande ne' suoi metodi e ne' suoi resultati, l'alto raziocinio di uno spirito geniale, delle cui azioni sono egualmente bene analizzati ed esposti i moventi e gli effetti. Tornando ancora a scorrer con l'occhio i rilievi dell'arco, resteremo colpiti dall'abilità di afferrare il significato degli avvenimenti, che in egual misura dovè possedere chi prescrisse i soggetti e chi ne attuò il disegno. Un'arte elevata a un così alto grado d'intelligenza da poter esprimere una grande idea con la lucidità del linguaggio, dovè necessariamente esser guidata da un genio non dissimile da quello che ispirò le pitture del soffitto della Cappella Sistina. Quegli artisti traianei crearono forme e tipi altrettanto duraturi quanto le idee in essi personificate. Siamo ormai in possesso di quelle espressioni artistiche che risentiranno non solo il pensiero politico e religioso del paganesimo decadente, ma anche quello della nuova religione che già rapidamente si propagava nell'impero. A Benevento, ancor più che nella colonna traiana, l'attenzione si concentra sulla persona dell'Imperatore. Nei due pannelli dell'arco rappresentanti Giove che, circondato dalle altre divinità olimpiche, si avvicina a Traiano per porgergli il fulmine, simbolo del sommo e divino potere, assistiamo al primo atto di un *Crepuscolo degli dei* che imbrunisce ancora sugli altri dieci rilievi dell'arco, dove gli dei appariscono sì, ma solo in servigio dell'Imperatore; sicchè seguendo di rilievo in rilievo la figura di Traiano, intento a compiere un atto di saggezza o un'opera di carità, ci accorgiamo che una sottil parete soltanto divide questa rappresentazione plastica delle *res gestae* (gli *Acta*) imperiali dagli Atti di Cristo e dei Santi. La notte si chiuderà sugli dei dell'Olimpo prima che possano le forme dell'arte pagana adattarsi a Dio e ai Santi di un'altra fede; e l'Imperatore, l'Uomo-Dio, diverrà il precursore in arte di Dio fatto uomo. E quando studieremo i rilievi dell'Arco di Costantino, comprenderemo esattamente come si effettuì il trapasso dal mondo antico in quello medioevale; ma i monumenti traianei rappresentano già un osservatorio abbastanza acconcio ed elevato perchè possiamo scorgere di là il punto d'incontro delle due vie. Mi sono fermata assai a lungo sulla

interpretazione politica e religiosa e sul significato spirituale dei rilievi di Benevento, poichè essi tengono un posto di singolare importanza ad una delle svolte della storia dell'arte antica. I metodi tecnici hanno molto, o almeno qualche cosa in comune con quelli che altri monumenti dello stesso periodo ci hanno ormai resi familiari; ma la foggia di composizione è, in certo senso, altrettanto nuova quanto lo stile continuo della colonna traiana. Ed è probabile che così l'uno come l'altra si siano sviluppati dal precedente illusionismo approssimativamente nello stesso periodo, ma obbedendo a differenti esigenze architettoniche[10]. L'apparire dello stile continuo è un portato del fregio murale e della spirale, che non ammettono interruzioni nè divisioni; mentre l'arco, offrendo con le sue diverse parti architettoniche certe divisioni naturali, dà origine ai pannelli riccamente decorati. È, insomma, semplicemente la decorazione adottata per l'Arco di Tito, intensificata e moltiplicata. Questi pannelli, sia che si riguardino uno per uno o nella loro totalità, così collegati come sono in zone o fregi *pseudo-continui,* presentano qualche somiglianza non tanto con il metodo continuo romano quanto piuttosto con le scene isolate dell'arte greca più antica. Ed anche in questo caso non si può non riconoscere la tecnica sapiente dello scultore traianeo. Infatti, poichè i soggetti rappresentati richiedono la ripetizione della figura dell'Imperatore in ogni scena, il semplice stile continuo avrebbe presto generato un senso di monotonia. A questo proposito, già osservammo quale varietà e quanto effetto drammatico si era saputo ottenere sulla spirale della colonna, facendo via via sparire l'Imperatore durante operazioni di minore importanza per farlo poi riapparire al momento psicologico: così, senza interrompere la continuità che la composizione presenta all'occhio dell'osservatore, se ne sosteneva e stimolava l'interesse con la diversità e i contrasti del contenuto. La composizione a pannelli dell'Arco di Benevento che, in progresso di tempo, si cambierà con le file sovrapposte proprie del metodo continuo, restò poi così molto in voga fino all'epoca della Rinascenza. Lo stesso Duccio di Buoninsegna — *ultimus Romanorum* — ci offre nelle sue pitture, e specialmente nei pannelli della famosa *Maiestas,* un chiaro e felice esempio della forza narrativa di questo metodo. La maniera in cui sono ivi ritratti i gruppi degli apostoli o i semplici spettatori adunati per ascoltare il sermone sulla montagna o per osservare l'entrata in Gerusalemme, deriva evidentemente dal sistema delle file sovrapposte proprio della colonna traiana, mentre la divisione dei soggetti in pannelli singoli o isolati, dominati ciascuno dalla presenza di un personaggio, si accorda col metodo adottato nell'Arco di Traiano a Benevento.

§ 2. Altre opere d'arte dello stesso periodo. — Il periodo di Traiano non produsse però soltanto i lunghi fregi raffiguranti le gesta dell'Imperatore e del suo popolo; gli dobbiamo anche alcune belle statue isolate, e almeno una magnifica rappresentazione di una divinità è arrivata fino a noi. Alludo alla testa del dio della guerra, di Marte, che si conserva nel ricco Museo Barracco (fig. 117). È evidente l'affinità di concezione e di trattamento plastico con le divinità dell'Arco di Benevento. Il lavoro dà subito l'impressione di un'opera fresca e originale, egualmente lontana dai freddi adattamenti di ideali greci dell'età augustea e dalle copie pedisseque di statue greche, tanto di moda sotto Adriano. V'è una rudezza di concezione assolutamente non ellenica, la quale porta piuttosto l'impronta di quei tipi soldateschi, che rappresentavano allora la vera essenza dello spirito marziale dell'epoca[11]. Una piuma pendeva una volta ondeggiando giù dall'elmo, e sul cimiero possiamo ancora osservare un frammento di scultura che rivela il purissimo carattere romano di questa testa: la lupa coi gemelli Romolo e Remo. La testa è del tempo di Traiano: e v'è nell'espressione tanta intensità di vigore e l'esecuzione è così magistrale che noi possiamo dire di aver in essa la più perfetta immagine esistente del «dio della guerra romano». Disgraziatamente non conosciamo nulla del corpo cui apparteneva questa bellissima testa; ma un'idea di come gli artisti traianei fossero capaci di eseguire statue isolate, possiamo farcela benissimo osservando quei «prigionieri daci», che stanno ora sul davanti delle parti sporgenti nell'attico dell'Arco di Costantino, ma che un tempo ornavano, molto probabilmente, il Foro Traiano. La gravità della concezione, la melanconica maestà dell'atteggiamento, con le braccia incrociate e la testa bassa, dovevano portare una piacevole nota di riposo, in mezzo al luccichio dello splendido Foro, tra le scene di battaglia e i trionfi che ne rivestivano le pareti e la colonna fino alla cima.

Fig. 117 — Testa di Marte del periodo traianeo. (Roma - Museo Barracco).

A figure simili a queste appartennero una volta tre magnifiche teste di Daci, che si conservano nel Braccio Nuovo del Vaticano[12]. Vedute, come ora sono, in un ambiente più raccolto di quello a cui furono originariamente destinate, possono dar l'impressione di una manifattura grossolana e superficiale, confrontata, per esempio, con quella del Marte Barracco. Ma particolari tecnici ed elaborazione sarebbero stati fuor di luogo in statue fatte per adornare un

ampio spazio pubblico: e non possiamo che ammirare la forza di espressione di quelle teste, che, per altro, non contrasta col loro generale effetto decorativo. Studi recenti avrebbero poi dimostrato che l'arte traianea non rifuggì, in certi casi, da un vero e proprio indirizzo storico: infatti non par dubbio si debba accogliere l'ipotesi di un moderno studioso, il quale ha dimostrato che la statua barbata e togata, rinvenuta nel 1883 nell'Atrio della Casa delle Vestali, altro non sarebbe che una replica, eseguita in epoca traianea, di un ritratto arcaico del Re Numa[13]. Sembra poi probabile che la famosa *Thusnelda,* che sta sotto la loggia dei Lanzi a Firenze (fig. 118)[14], sia il tipo femminile corrispondente a quei tipi di «barbari» maschi; e, quantunque esso derivi indubbiamente da figurazioni del genere di quelle che troviamo su uno dei più rinomati sarcofagi di Sidone (Sarcofago delle Afflitte), a Costantinopoli, è stato tuttavia adattato ad un nuovo concetto. Nell'espressione del volto si disegna con maggior intensità un dolore più violento; l'atteggiamento e la posa restano però contegnosi, come subordinati a una qualche idea monumentale. Sulle fattezze di quel viso il dolore agisce dal di dentro. E noi la porremo piuttosto nella famiglia dei «prigionieri» traianei, rassegnati ma disperati, che in quella delle statue dell'arte ellenica improntate a una calma tristezza, o in quello dei veementi avversarî di Pergamo, che vanno incontro ad una morte violenta piuttosto che sopportare un'umiliante schiavitù (cfr. Terme-Ludovisi, «il Gallo con la moglie»).

Fig. 118 — Donna barbara.
(Firenze - Loggia dei Lanzi).

L'arte traianea, tanto nel rilievo quanto nella figura isolata, lasciò le sue vestigia anche nelle provincie dell'Impero, dove però noi non possiamo seguirla; dobbiamo contentarci di segnalare di quando in quando la diretta imitazione di modelli flavii nei monumenti di questo periodo. Così, per esempio, ad Atene, i rilievi del monumento di Filopappo, datato dal Mommsen, sulle indicazioni dell'epigrafe, al 114-116 d. C., sembrano modellati su quelli dell'Arco di Tito. Il carro di Filopappo avanza obliquamente, proprio come quello

Fig. 119 — Monumento di Filopappo (Atene).

di Tito nel rilievo romano; e il movimento dei quattro cavalli e delle figure che sono alla loro testa e ai lati del carro, segue anch'esso il modello flavio: flavio-traianeo è anche il gruppo a sinistra della scena centrale. Al di sopra di questi rilievi, che adornano il convesso zoccolo tripartito, sono tre nicchie: in quella centrale, più bassa delle altre due, si vede la statua, ora acefala, di Filopappo stesso, il quale, come apprendiamo da parecchie iscrizioni, fu nipote di Antioco IV, ultimo re della Commagene, detronizzato da Vespasiano. Il suo nome intero era Caio Giulio Antioco Filopappo; fu iscritto nel demo attico di Besa e fu membro dei *fratres Arvales;* oltre a vari altri uffici, ricuoprì la carica di console nel 100 d. C.

Sull'iscrizione, a sinistra di chi guarda, ancora si legge:

C. JULIUS C. F(ILIUS) ANTIOCHUS PHILOPAPPUS CON(S)UL), FRATER ARVALIS, ALLECTUS INTER PRAETORIOS AB IMP(ERATORE) CAESARE NERVA TRAIANO OPTUMO AUGUSTO GERMANICO DACICO.

Le tre nicchie sono rettangolari; in quella di sinistra si può vedere ancora la statua, pur essa acefala, di Antioco (con iscrizione); in quella di destra (nicchia e statua sono scomparse) era collocato Seluco Nicatore, ricordato nell'iscrizione trascritta da Ciriaco di Ancona. Così le sculture in tondo come i rilievi sono veramente eccellenti, e sarebbe desiderabile che questo importante monumento, originale nella pianta e nell'elevazione, fosse presto tolto, con qualche degna pubblicazione, dall'immeritato oblio in cui ora giace (fig. 119).

Fig. 120 — Rilievo con soldati romani (Museo di Filadelfia).

Fra i numerosi monumenti che si possono riferire all'epoca di Traiano, meritano menzione due frammenti di una base (?) scolpita provenienti da Pozzuoli, benchè l'uno si trovi ora nel Museo di Berlino, mentre l'altro, scoperto appena quindici anni fa, è andato a finire nel Museo di Filadelfia. I due frammenti, che combaciano perfettamente, rappresentano due giovani soldati, ognuno isolato in una specie di nicchia o riquadro rettangolare; in un altro riquadro meno profondo, del quale rimane soltanto la parte destra, si vede un soldato armato dello scudo che ne segue un altro, visto di fronte (fig. 120). C'è qualche cosa nell'atteggiamento delle figure che ricorda i rilievi del monumento di Filopappo ad Atene, mentre la capigliatura dei sol-

dati pare tagliata secondo la moda traianea. È un vero guaio per l'archeologia che i frammenti siano dispersi all'estero e non siano nemmeno nello stesso museo; speriamo almeno di vederli riuniti per mezzo di gessi. In quanto alla loro prima destinazione, seguirei volentieri l'opinione del Sieveking che li ritiene probabilmente come rilievi della base di qualche statua [16].

L'ultimo messaggio dell'arte traianea ci è forse portato da quella mirabile aquila dentro una corona, rinvenuta nel Foro Traiano ed ora conservata sotto il porticato della Chiesa dei SS. Apostoli in Roma. A lato di questa concezione imperiale, anche un capolavoro come l'aquila donatelliana di bronzo, di Padova, sembra esagerato e provinciale. Lo studioso che per primo ha fatto rilevare i grandi pregi di quest'aquila romana, ha giustamente detto ch'essa resta «per ora insuperata, non ostante tutti i tentativi degli scultori della Rinascenza di produrre qualche cosa di simile a quella. Il motivo dell'aquila dentro la corona, pur così familiare all'arte romana, è stato qui creato tutto di nuovo da un artista originale. Come di regola, l'aquila poggia con le gambe sulla corona, nella quale però è venuta a posarsi proprio allora, come apparisce dalle ali ancora aperte all'estremità, in posizione di volo, e dalla testa protesa in avanti. Sono perduti i particolari del fogliame, delle piume, dei nastri svolazzanti, ma l'insieme dà tuttavia un senso straordinario di concentrazione e di riposo» [17].

Quell'aquila ci offre così al tempo stesso una pittura delle tendenze politiche e spirituali dell'epoca e una completa dimostrazione del grado di abilità tecnica e decorativa in essa raggiunto (fig. 121).

Fig. 121 — Aquila con corona (Roma - SS. Apostoli).

NOTE AL CAPITOLO X.

[1]) Per l'iscrizione dell'arco e la sua data, vedi DESSAU, I p. 78, n. 296.

[2]) A. VON DOMASZEWSKI, « Jahreshefte des Oesterreichischen Archäol. Instituts in Wien » II (1899), p. 173 sgg. Vedi anche PETERSEN, « Röm. Mittheil. » VII (1892), p. 241 sgg.

[3]) *Roman Art*, p. 105 sgg.

[4]) Mi sembra qui doveroso ricordare che i gessi delle sculture dell'arco furono per la prima volta formati a cura e a spese del ben noto archeologo americano A. L. Frothingam. Vedi FROTHINGAM, *The triumphal Arch at Beneventum: Catalogue of the Casts*, 1893.

[5]) Sulla identificazione proposta per questi edificî e sulla loro comparazione con quelli delle balaustrate di Traiano, vedi A. VON DOMASZEWSKI, art. cit., p. 179, e PETERSEN, art. cit., p. 257.

[6]) Così v. DOMASZEWSKI, p. 185; il PETERSEN ritiene invece che la provincia sia la Dacia.

[7]) Nel personaggio dall'aspetto distinto e dal tipo straniero che sta alla destra di Traiano, crede il v. Domaszewski si debba riconoscere il generale moro Lusius Quietus (già noto dalla Colonna Traiana), cui fu riserbata la parte principale nella condotta della guerra partica, e che sarebbe qui bene a proposito nell'atto di introdurre la Mesopotamia alla presenza di Traiano.

[8]) Nella mano destra protesa, ora spezzata, Roma teneva probabilmente il globo, simboleggiante il suo dominio sull'*Orbis Romanus* (v. DOMASZEWSKI, p. 190).

[9]) Per la descrizione di questo e degli altri piccoli fregi, vedi PETERSEN, art. cit., pag. 243 e 259 sgg.; e MEOMARTINI, *L'Arco di Traiano in Benevento*.

[10]) WICKHOFF, *Roman Art*, p. 16.

[11]) Vedi AMELUNG, *Strena Helbigiana*, p. 2, con tavola.

[12]) AMELUNG, *Katalog der Vatikanischen Skulpturen*, 8, 118, 127.

[13]) ANTI C., *Una statua di Numa nella Casa delle Vestali*, « Bull. Comm. Arch. com. » 1919, p. 211 sgg.

[14]) AMELUNG, *Führer durch die Antiken in Florenz*, p. 10, n. 6.

[15]) Vedi *Inscript. Atticae*, I 587; e cfr. MOMMSEN, in « Athen. Mittheil. » I, p. 27 sgg.

[16]) Sul frammento di Pozzuoli, vedi « Notizie Scavi » 1909, p. 212 (Gabrici); per il frammento di Berlino: *Beschreibung der ant. Skulpturen*, n. 887. La bella scoperta, che i due frammenti provengono dello stesso monumento, è dovuta a Johannes Sieveking; vedi « *Röm. Soldatenrelief* » in « Sitzungsber, der Bay. Akad. der Wissenschaften », 1919.

[17]) WICKHOFF, *Roman Art*, tav. IX, p. 62.

CAPITOLO XI.

Il Principato di Adriano (117-138 d. C.)

§ 1. Rilievo con Adriano e Roma — § 2. Il rilievo di Chatsworth — § 3. Rilievi del Palazzo dei Conservatori — § 4. Un' ara di Ostia — § 5. I « Tondi » dell'Arco di Costantino — § 6. Il Mausoleo di Adriano — § 7. La Villa di Adriano e le sue statue — § 8. L'Antinoo — § 9. Altri monumenti adrianei di carattere religioso: attività edilizia dell' Imperatore nelle provincie.

§ 1. Rilievo con Adriano e Roma. — Dopo lo splendido e, quasi direi, vulcanico rigoglio della scultura in tutti i suoi aspetti, sotto Domiziano e Traiano, gli artisti parvero, per qualche tempo, essere paghi delle formule ormai stabilite; o, se cedettero allo stimolo di tentar nuove vie, portarono piuttosto la loro attenzione sui periodi più antichi, sulle forme « classiche » ed anche arcaiche, ormai dimenticate. Sotto Adriano, questo ritorno studiato a formule precedenti fu forse suggerito agli artisti anche dal desiderio di far cosa grata al dotto e versatile imperatore. Troviamo allora, da una parte, una grave arte ufficiale, che segue per lo più le regole consacrate dall'uso, pur elevandosi qualche volta non poco nella composizione e nella tecnica, generalmente sotto l'influsso dei modelli più antichi; dall'altra però sarebbe ingiusto dimenticare i molti esempi che questo periodo ancora ci fornisce, della vitalità di quella medesima tradizione artistica che aveva già trovato la sua espressione nella scultura flavia e traianea. Spesso si fa cominciar l'eclettismo col regno di Adriano e lo si rappresenta come la caratteristica costante dell'arte sotto i successivi imperatori, fino al terzo secolo: in realtà i « tondi » con scene di caccia — ormai attribuiti, definitivamente, come almeno sembra, al periodo di Adriano — in cui gli influssi classici sono altrettanto manifesti quanto nel-

l'Antinoo-Silvano, ci mostrano com'essi acquistino nuova forza una volta portati ad esprimere una concezione romana; come accadde appunto nell'epoca di Augusto.

Poche sculture ci sono più familiari di quelle grandi tavole, dell'epoca adrianea alcune, altre dell'aureliana, esposte in vari ripiani delle scale del Palazzo dei Conservatori. Alla parete sinistra del primo ripiano trovasi un rilievo (N.° 41), giustamente attribuito dall'Helbig, al periodo di Adriano[1]. Fu rinvenuto in Piazza Sciarra e trasportato al suo *habitat* attuale nel 1594[2]. La testa dell'imperatore, che è andata perduta, fu per lungo tempo restaurata in quella di Marco Aurelio; ma, poichè considerazioni di stile non lasciano alcun dubbio sulla cronologia del pannello, così la si è di recente sostituita con una testa di Adriano. La testa dell'uomo che guarda indietro, a sinistra dell'imperatore, è di tipo manifestamente adrianeo, quale l'abbiamo imparato a conoscere da altri monumenti di quel periodo; dai ritratti stessi di Adriano, per esempio, con la barba e i capelli corti e ricciuti, o da quel bel busto di un personaggio adrianeo del Capitolino, firmato da « Zenas »[3], o dai soldati del rilievo di Chatsworth. La testa col viso sbarbato, alla destra dell'imperatore, è invece di carattere traianeo, ed anzi sembra quasi richiamare, con la sua forma quadrangolare, certi tipi domizianei. La figura drappeggiata dell'imperatore presenta poi strette affinità con quella di Traiano nell'Arco di Benevento (cfr. specialmente il Traiano del « sacrificio » nel passaggio interno); cosicchè assegnerei a questo una data assai antica, nella serie dei monumenti adrianei. Le divinità stesse sono improntate ad una certa freddezza e all'indifferenza dei modelli classici; e, nel confronto, rimangono assai al di sotto delle figure piene di vita degli dei dell'arco beneventano (fig. 122).

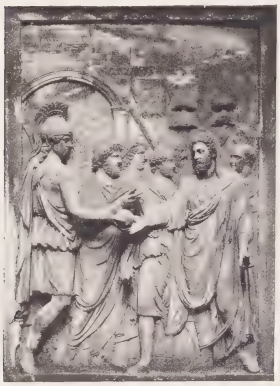


Fig. 122 — Rilievo con Adriano e Roma. (Roma - Palazzo dei Conservatori).

La scena rappresentata è delle più semplici e delle più comuni. Davanti ad un arco trionfale, che apparisce sulla sinistra, Adriano, scortato da littori e da signiferi, è ricevuto da un gruppo di divinità romane: è fra queste la dea Roma stessa, la quale protende le braccia in atto di saluto, verso l'Imperatore (così le mani dell'uno e dell'altra come il globo sono moderni), ed è accompagnata dal *Senatus*, rappresentato dalla figura maestosa di un

uomo barbato, e dal *Populus*, raffigurato, come al solito, da un giovane con in capo la corona rituale. Date le affinità che il rilievo presenta coi monumenti traianei, esso deve appartenere indubbiamente alla prima parte del principato di Adriano; è tuttavia difficile identificare l'avvenimento ivi commemorato. A questo proposito si è ricordato che il Senato, dopo la morte di Traiano, decretò ad Adriano il trionfo già preparato per il suo predecessore e gli offrì inoltre il titolo di *Pater Patriae*; ma sembra che Adriano abbia per allora declinato quegli onori (Sparziano, *Hadrianus*, 5. 6). Si potrebbe perciò,

Fig. 123 — Rilievo adrianeo con scena di sacrificio. — (Parigi - Louvre).

come semplice ipotesi, porre piuttosto codesto pannello — che probabilmente faceva parte di una serie trionfale destinata alla decorazione di un arco — in relazione con la vittoria di Adriano sui Sarmati e sui Rossolani loro alleati, nel 118 d. C.[1].

Provenienti dallo stesso monumento si giudicherebbero, per la stretta somiglianza che offrono con esso, due frammenti di un grande rilievo trionfale del Louvre: nell'uno di essi è svolta, davanti ad un ricco sfondo architettonico, la scena del sacrificio di un toro; l'altro ci conserva un gruppo di soldati pretoriani (figg. 123, 124).

§ 2. Il rilievo adrianeo di Chatsworth. — Alla prima parte del regno di Adriano appartiene pure il bel frammento di Chatsworth[5]. Vi sono rappresentati quattro soldati in tenuta da fatica, due alla destra e due alla sinistra di un ufficiale che sta in mezzo. L'uomo che avanza per primo, che è anche il meglio conservato, porta sulla spalla sinistra una grossa cassa rotonda da libri — una specie di *scrinium* — nella quale sono gettate alla rinfusa un gran numero di tavolette. Quello che viene appresso, del quale pure è conservata la testa, benchè il naso sia rotto e la testa sia stata spezzata eppoi ricollocata a posto, porta pure con ambedue le mani un pacco di tavolette simili. Ambedue queste figure sono in atto di muoversi rapidamente da sinistra a destra. Assai incerta apparisce l'azione degli altri tre uomini. La figura di mezzo sembra rimanere ferma, in atto di dare degli ordini e dirigere qualche operazione; mentre i due che sono alla sua sinistra, stanno voltati l'un verso l'altro come se conversassero tra loro. Sul fondo, dietro la prima figura, si vede una colonna senza scanalature, poggiata su uno stilobate. Le tavolette, il carattere adrianeo delle teste, e la generale rassomiglianza di questa scena con quella di soggetto affine negli *Anaglypha Traiani*, ci sembrano indicare che l'avvenimento ivi rappresentato sia la famosa remissione delle tasse, elargita da Adriano. Sappiamo da Sparziano (*Hadrianus*, 7) che Adriano, sul finire del 118 d. C., rimise tutti i debiti dei privati cittadini di Roma e d'Italia verso lo Stato e tutti quelli che si erano andati accumulando negli ultimi sedici anni. L'atto generoso non è che uno della lunga serie dei beneficî

Fig. 124 — Rilievo adrianeo con gruppo di pretoriani. (Parigi - Louvre).

imperiali, due dei quali, dovuti a Traiano, già li vedemmo rappresentati sulle balaustrate che giravano attorno ad un monumento del Foro (Vedi sopra p. 138 sg.); ed è possibile che anche il frammento di Chatsworth adornasse una balaustrata. Nulla vieta di pensare che anche i beneficî alimentari in favore di fanciulli e di fanciulle povere, che Sparziano attribuisce così ad Adriano come a Traiano, siano stati oggetto di rappresentazioni consimili: e chi sa se non vedremo venir fuori un giorno questa scena o almeno qualche frammento di

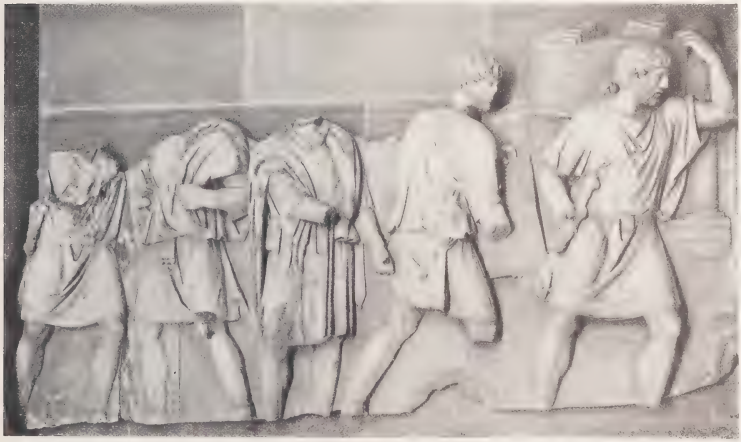


Fig. 125 — Rilievo adrianeo (Chatsworth).

essa! Il rilievo presenta un aspetto di singolare freschezza. Paragonata coi rilievi traianei, questa composizione ci rivela una coordinazione più disinvolta; un maggiore spazio è lasciato tra le figure; ed è questo il primo segno di una tendenza classicheggiante, che già s'era manifestata prima di Adriano, ma che dovette indubbiamente essere favorita ora dalla personale inclinazione dell'Imperatore verso l'arte e la letteratura greca (fig. 125).

§ 3. Due rilievi adrianei di un arco. — Non dissimile tendenza al classicismo s'indovina nella composizione di altri due rilievi adrianei, nel Palazzo dei Conservatori (Helbig-Amelung, 897, 990). Sono composti in modo da corrispondersi l'uno con l'altro; ed adornarono anticamente l'Arco (conosciuto, durante il Rinascimento, col nome di Arco di Portogallo, per la sua vici-

nanza all'Ambasciata Portoghese) che attraversava la Via Lata (il moderno Corso) immediatamente a sud dell'*Ara Pacis*. Quando, nel 1662, il Corso fu allargato, si abbattè l'arco, e i suoi rilievi furono trasportati nel Palazzo dei Conservatori. Nell'ultimo riordinamento della collezione, essi furono separati; l'uno (Helbig-Amelung, 990) fu collocato nella parete destra del secondo corridoio, l'altro (Helbig-Amelung, 897) nel terzo corridoio.

Il primo dei due rappresenta l'« Apoteosi d'una Imperatrice ». Si vede il suo corpo sollevarsi su dalle fiamme, trasportato al cielo da una figura fem-

Fig. 126 — Apoteosi - *Rilievo adrianeo.* (Roma - Palazzo dei Conservatori).

Fig. 127 — Imperatore che emana un proclama. *Rilievo adrianeo.* — (Roma - Palazzo dei Conservatori).

minile alata, in cui è personificata l'*Aeternitas;* mentre l'Imperatore sta seduto in trono, presso il rogo, con lo sguardo rivolto alla nuova dea. Il giovane adagiato sul suolo, personifica il Campo Marzio, dove si cremavano ordinariamente i personaggi imperiali. La testa dell'Imperatrice è moderna, così che non è possibile identificarla. Si è voluto riconoscere in essa Matidia, la suocera di Adriano, o la moglie sua Sabina o, infine e più probabilmente, Plotina (morta nel 129 d. C.), la vedova di Traiano e la potente protettrice di Adriano. Si tratta, in ogni modo, di una principessa di questa casa, giacchè la testa dell'Imperatore (non ostante il cattivo restauro del naso) rivela chiaramente le fattezze di Adriano (fig. 126).

Nel secondo rilievo è rappresentato un imperatore intento ad emanare un proclama. Disgraziatamente se n'è perduta la testa, ma il fatto che Adriano comparisce sull'altro rilievo corrispondente a questo, non lascia

luogo a dubbi sulla sua identificazione. La folla che, nei rilievi dell'Arco di Benevento, si accalca così tumultuosamente attorno a Traiano e non esita a mescolarsi liberamente anche con le divinità, è ridotta qui a tre figure, le quali non sono che dei tipi: la personificazione, cioè, del popolo romano, il quale è accompagnato da un uomo anziano, rasato accuratamente come si usava ancora al tempo di Traiano, e da un fanciullo; questi due rappresentano indubbiamente le estreme età della popolazione. Quale possa essere l'editto imperiale è incerto, quantunque sia probabile che esso si possa riferire all'apoteosi del rilievo corrispondente; poichè la divinizzazione sarà stata seguita senza dubbio da un qualche proclama al popolo: e ci è noto che Adriano ebbe cura di onorare con speciali manifestazioni la donna cui doveva l'impero, e che, dopo la morte di Plotina, indossò «per nove giorni la veste di colore nero, edificò un tempio e compose degli inni in suo onore»[6]. Più tardi, egli cercò di compensare con onori postumi, la trascuratezza da lui dimostrata verso la bellissima moglie Sabina, che ne fu spinta, si dice, al suicidio; e si è congetturato che le due lastre provengano dall'*Ustrinum Antoninorum* nel Campo Marzio, dove probabilmente adornavano una colonna eretta alla memoria di Plotina o di Sabina (fig. 127).

§ 4. Altare adrianeo di Ostia, alle Terme. — Un'altra versione scolpita della leggenda di Romolo e Remo comparisce in un Altare di Ostia, collocato attualmente nella cella *B*, fuori del chiostro settentrionale del Museo delle Terme[7]. L'iscrizione del plinto (C. I. L. XIV, 5) commemora la dedicazione dell'Altare a Silvano e ad altre divinità, fatta nel 124 (e perciò sotto Adriano) da un certo P. Aelius Syneros, liberto di P. Aelius Trophimus, procuratore della provincia di Creta. Coloro i quali non ammettono che si possa esser prodotto alcunchè di buono in tempi più tardi, a dir molto, dell'età di Traiano, sostengono naturalmente che quelle sculture, a cagione appunto della loro eccellenza, debbono essere più antiche dell'iscrizione; e assegnano di conseguenza la decorazione scolpita o al periodo traianeo, o, risalendo anche molto più addietro, alprincipato di Augusto. Chi però abbia familiare lo stile e la tecnica degli altari augustei raccolti dal Dr. Altmann, o anche i pochi esempi citati in questo libro, deve ammettere senz'altro una data più tarda per le sculture dell'Ara di Ostia. Sulla facciata anteriore sta il bel gruppo di Marte e Venere; Eros è intento ad unirli e già ha steso una mano sulla spalla sinistra del dio per trarlo più presso alla dea. A questo soggetto fa riscontro, sulla faccia posteriore dell'altare, la «Nati-

Fig. 128 — Altare adrianeo da Ostia. — (Roma - Terme).

vità di Romolo e Remo». A sinistra, al riparo di una rupe sporgente, si vedono i divini gemelli allattati dalla lupa e vegliati dal padre Tevere che sta a destra semisdraiato e appoggiato alla sua urna. Piante ed animali danno un piacevole senso di vita al paesaggio petroso: un serpente sguscia rapidamente fuori da un pertugio della roccia; un coniglio dalle lunghe orecchie, una lucertola, un sorcio e una chiocciola rappresentano i più umili abitatori di quella sponda rocciosa, mentre, più in alto, dentro una caverna, sta appollaiata, colle ali tese, l'aquila imperiale. La terza zona della scultura (conformemente al metodo, ormai familiare, della sovrapposizione) è occupata dai pastori stupiti, con in mano il loro lungo rocco, in atto di indietreggiare, quasi, dinanzi a quel prodigio; i loro greggi non sono indicati che da una capra. I soggetti che adornano le due facce laterali sono trattati con grazia degna di un Boucher. Marte ha, naturalmente, lasciato «fuori» il suo carro e s'è spogliato al tempo stesso delle parti più pese della sua armatura. Gli Amorini hanno preso in consegna tutto questo corredo marziale. C'è lì un birichino che giuoca all'auriga e sta sferzando i cavalli, mentre un altro fa la parte del piccolo staffiere e, alzandosi in punta di piedi, cerca di arrivare alla testa dei cavalli; un terzo, stando seduto, osserva dal basso tutto quel

Fig. 129 — Altare adrianeo da Ostia. — (Roma - Terme).

ANTINOO.

Roma - Villa Albani.

ANTINOO-SILVANO (rilievo da Torre del Padiglione).

Roma - Istituto dei Fondi Rustici.

giuoco, mentre un quarto, librandosi nello spazio al di sopra dei cavalli impennati, sembra volerci avvertire ch'egli non ha alcuna colpa dei malanni che i suoi compagni potranno causare. Sull'altro lato, altri due Amorini tengono in mezzo a loro, con non celato orgoglio, lo scudo di Marte, e un terzo sta portando fuori la lancia, alta quasi il doppio di lui; altri ancora, in basso, si affaccendano intorno alla corazza e ad altri pezzi dell'armatura. V'è una freschezza di fantasia che dimostra quanto si conservassero efficaci, ancora sotto Adriano, gli influssi dell'arte domizianea e traianea (figg. 128-130).

Fig. 130 — « Natività » di Romolo e Remo. *Altare adrianeo da Ostia.* — (Roma - Terme).

§ 5. Rilievi circolari (Tondi) dell'arco di Costantino. — Ancor freschi dello studio di quell'ara e dei rilievi del Palazzo dei Conservatori, siamo nelle migliori condizioni per accettare l'attribuzione all'epoca adrianea degli otto medaglioni circolari dell'Arco di Costantino, ritenuti già traianei,

e, più recentemente, riferiti da alcuni al tempo di Adriano, da altri a quello dei Flavii. Rappresentano scene di cacce imperiali e sacrifici agli dei della caccia e sono disposti sull'Arco in due serie di quattro per ciascuna delle due facciate.

Come non sono contemporanee all'Arco costantiniano tutte le altre sculture di esso, così anche i medaglioni sono di data assai anteriore al periodo di Costantino. Dal secolo decimo settimo fino a quasi trent'anni fa, tutte queste sculture più antiche si erano attribuite indistintamente all'epoca traianea; soprattutto forse perchè questa era l'unica fase dell'arte romana conosciuta dagli archeologi delle vecchie scuole. Nel 1889-90 però E. Petersen si fece iniziatore di un indirizzo più critico negli studi delle sculture dell'Arco, mostrando che i pannelli rettangolari dell'attico appartenevano indubbiamente al periodo di Marco Aurelio e avevan fatto parte della stessa serie comprendente altre due lastre con la testa di Marco Aurelio, nel Palazzo dei Conservatori. Tuttavia la supposta data traianea degli otto medaglioni, o Tondi, con scene di caccia, sottostanti all'attico, non fu per allora cambiata. Nel 1900 però, in una conferenza tenuta a Londra, manifestai la mia opinione in proposito e portai varii argomenti in favore dell'attribuzione dei Tondi al periodo di Adriano e dell'identificazione dell'imperatore in essi rappresentato con Adriano[8]. E, se le brillanti ipotesi dello Stuart Jones in favore della cronologia flavia dei Tondi[9], m'indussero a preferire la sua opinione nella prima edizione di questo libro, un ulteriore, complessivo esame della scultura romana e i contributi recentemente apportati da S. Reinach, da Margarete Bieber, da H. Bulle e, ultimamente, dal Lehmann in sostegno di una data adrianea[10], m'hanno ricondotto alla primitiva convinzione, che i Tondi rappresentino le imprese di caccia di Adriano e siano stati eseguiti durante il suo principato. È inutile nascondersi però che dalle teste dell'Imperatore nei diversi Tondi v'è poco da ricavare. La maggior parte degli archeologi che si sono occupati di questi rilievi, pur non essendo d'accordo in questioni di dettaglio, consentono nell'affermare che alcune di quelle teste furono sostituite da quella di Costantino quando si rinnovò, in suo onore, la decorazione dell'Arco, mentre altre erano state già prima rifatte e trasformate nella testa di un imperatore barbato del terzo secolo, il quale è stato variamente identificato con uno dei Gordiani, con Filippo l'Arabo, con Claudio Gotico, con Caro, Carino e Costanzo Cloro: identificazioni appoggiate tutte, come dimostra la stessa loro molteplicità, su argomenti assai malsicuri. Ci basti in ogni modo aver osservato che, nelle teste a noi conservate, appariscono ancora, a lato delle modificazioni ulteriormente apportatevi, tracce di una originaria barba, e che questo

fatto, messo in rapporto con altri indizi di ordine esterno di cui ora diremo, non può lasciar dubbio che l'imperatore da prima rappresentato sia Adriano.

Se è difficile identificare l'imperatore, non vi può essere invece dubbio sul tipo adrianeo della maggior parte de' suoi compagni. Uno di essi, che comparisce nelle due scene del sacrificio ad Apollo e Diana e in quella della caccia al leone, porta la barba tagliata corta, alla moda adrianea, e ricciuta; e si soleva infatti identificarlo con Adriano quando si riteneva che l'imperatore dei Tondi fosse Traiano. Figure di tipo decisamente adrianeo sono quelle dei giovani del seguito imperiale, tutti rassomiglianti, più o meno da vicino, ad Antinoo: questa rassomiglianza è soprattutto evidente nella figura del giovane

Fig. 131 — Partenza per la caccia.
Tondo adrianeo dell'Arco di Costantino.

Fig. 132 — Sacrificio a Silvano. (*Tondo*).

accompagnato da un cane, nella scena della partenza; composizione ispirata ad una stele greca, come quell' « Antinoo Silvano » che avremo prossimamente da esaminare. Anche nella magnifica scena della caccia all'orso (fig. 133), chi non vorebbe riconoscere Antinoo nel giovane a lato dell'Imperatore? Nelle figure giovanili degli altri medaglioni, la testa, pur serbando le caratteristiche dell'Antinoo, ricorda, pel trattamento dei capelli e degli occhi, certi tipi di giovani dei rilievi aureliani. Non si può infine negare che fra gli altri membri del seguito imperiale figurino degli uomini più vecchi, accuratamente rasati, com'era di moda sotto gli immediati predecessori di Adriano; ma già ci siamo incontrati, su rilievi di non indubbia data adrianea, quale il pannello con Roma ed Adriano nel Palazzo dei Conservatori (fig. 122), con un uomo barbato, dalle fattezze flavio-traianee, posto nel seguito dell'Imperatore, subito dietro di lui. Qualche vecchio avrà ben potuto mantenere il costume di rasarsi anche per

molto tempo dopo l'accessione del barbato Adriano, così come Adriano stesso ed altri della sua generazione portavano già la barba sotto Traiano (cfr. Colonna traiana, ecc.).

Un'irregragabile prova della data adrianea dei Tondi l'abbiamo nel loro stesso soggetto, il quale sembra, a prima vista, illustrare i racconti degli scrittori sulle valorose imprese venatorie di Adriano; egli è più volte rappresentato come un cacciatore entusiasta (*venandi usque ad reprehensionem studiosus — Hist. Aug.*, «Hadr.», 2, 1), ed è almeno una coincidenza singolare che l'Imperatore eccellesse proprio in quelle forme di caccia rappresentate nei Tondi. Racconta Dione (X,3) che una volta con un sol dardo abbattè un cignale[11]; cacciò l'orso in Misia, nell'anno 123[12], e più volte i leoni in Beozia, uccidendone di sua mano (*Venatus, frequentissime leonem manu sua occidit — Hist. Aug.*, 26, 3); in Libia, nel 130, ne abbattè uno che per lungo tempo era stato il terrore della regione. Quest'avvenimento, cui partecipò Antinoo, fu celebrato da Pancrates Alessandrino in un poema epico, un frammento del quale fu scoperto, qualche anno fa, nei papiri di Ossirinco[13].

....e più rapidamente del cavallo di Adrasto, che una volta aveva salvato il re, quand'egli fuggì.... nella mischia della battaglia. Tale fu la velocità con cui Antinoo corse ad appostare il terribile leone, tenendo nella mano sinistra le redini e nella destra una lancia dalla punta adamantina. Per primo Adriano scagliò il bronzeo suo giavellotto, ma non uccise la belva; chè a bella posta sbagliò la mira, volendo si dimostrasse a pieno la sicurezza di mira del bellissimo Antinoo, il figlio dell'uccisore di Argo. Ferita, la belva vieppiù inferociva e, nella collera, graffiava con le zampe il ruvido suolo; e una nube di polvere si levò, offuscando la luce del sole. E l'ira del leone imperversò come quella delle onde del mare, quando Zeffiro infuria dopo il vento dello Strimone. D'un subito egli si scagliò sui due, sferzandosi con la coda le cosce e i fianchi.... mentre gli occhi, di sotto le ciglia, mandavano lampi di terribile fuoco; e dalle mascelle voraci colava giù in terra la bava e si sentiva a digrignare i denti. Sulla testa possente e sul villoso collo dell'animale stava irta la criniera; e sulle membra s'era irrigidita simile a roveto, e sul dorso faceva come una selva di aguzze punte di lance. In tal guisa egli si fece incontro al glorioso divo e sopra ad Antinoo, come l'antico Tifeo contro Zeus sterminatore di giganti.

Già sapevamo da un frammento dello stesso poema, conservatoci da Ateneo (XV, 777 d. f.), che l'Imperatore volle che si desse il nome di Antinoo ad un fiore di loto, a forma di rosa, che si disse nato dal sangue del leone ucciso. Ma, alla luce del nuovo passo, si comprende perchè l'episodio del leone è trattato nei Tondi con speciale maestria e perchè — nel modo in cui ci si presenta la serie — esso formi, con la scena del rendimento di grazie per

la grande impresa compiuta, l'episodio finale e conclusivo delle caccie imperiali. Sarebbe nondimeno vana fatica, io credo, voler rintracciare nei Tondi ogni particolare delle scene descritte nelle fonti letterarie, o voler ritrovarci il colore locale delle lontane regioni dove si svolsero le imprese venatorie di Adriano: si tratta piuttosto, come d'altronde pensa anche il Lehmann, di scene di caccia di carattere generale che non di precise illustrazioni degli svaghi cinegetici dell'Imperatore. La disposizione originale dei Tondi, poi, è quasi impossibile indovinarla, poichè neppure sappiamo quale monumento essi decorassero: se n'è discusso a lungo, ma tutte le teorie avanzate a questo riguardo, e accolte anche,

Fig. 133 — Caccia all'orso. (*Tondo*).

Fig. 134 — Sacrificio a Diana. (*Tondo*).

in un primo momento, con fede e con entusiasmo, sono state poi, in progresso di tempo, demolite e scartate.

Le varie scene di caccia, così come si trovano ora disposte, sono le seguenti (da sinistra a destra): 1) partenza per la caccia, 2) sacrificio a Silvano, 3) caccia all'orso, 4) sacrificio a Diana (facciata meridionale); 5) caccia al cignale, 6) sacrificio ad Apollo, 7) il leone, 8) sacrificio ad Ercole (facciata settentrionale). E questa può anche essere stata, presso a poco, la loro distribuzione sul monumento adrianeo dal quale furono tolte per adornare l'Arco di Costantino. E del resto, perchè non credere che gli architetti costantiniani abbiano rispettato la distribuzione originale dei singoli soggetti? Una cosa almeno sembra sicura, e cioè che, tanto sul monumento originale quanto nella disposizione costantiniana, una scena movimentata di caccia si alternava con una riposante scena di sacrificio (figg. 131-138).

Assai anche si è congetturato sull'edificio dal quale i Tondi furono presi: alcuni ritengono che essi, distribuiti tra piccoli pilastri, decorassero la

parete interna di un recinto simile a quello dell'*Ara Pacis;* altri, dal numero dei medaglioni, suppongono ch'essi adornassero — sempre distribuiti fra pilastri — l'esterno o l'interno di un edificio ottagonale [14].

Ma ora, lasciate in disparte le difficili questioni di data e di storia, fermiamoci piuttosto a considerare i medaglioni stessi. I soggetti differiscono piacevolmente da quelli soliti dell'arte imperiale ufficiale. Niente toghe, niente armature; una serie di quadretti di singolare interesse ci fa cogliere l'Imperatore e i suoi amici (*Venationem semper cum amicis participavit,* dice Sparziano di Adriano: *Hist. Aug.*, 26, 3) occupati in nobili passatempi, nei riposi della caccia, in mezzo a quello scenario di selve e di boschi che fu sem-

Fig. 135 — Caccia al cignale. (*Tondo*).

Fig. 136 — Sacrificio ad Apollo. (*Tondo*).

pre prediletto ai Romani. I medaglioni, come l'abbiamo già indicato, vogliono probabilmente essere un ricordo generico delle cacce d'Adriano nelle varie parti dell'Impero e sono senza dubbio ispirati dal desiderio di onorare il gran cacciatore imperiale: ma il tutto ci sembra trasferito in ambiente italico [15].

I medaglioni mostrano la fase invernale di quella vita campagnola della *Latina tellus,* che il dotto irlandese Dill ha così felicemente disegnato nelle sue diverse epoche [16]. Al posto della « pastorale vaghezza di un'alba di mezza estate » troviamo qui gli sports più austeri dell'autunno e dell'inverno.

Lo spirito che informa i medaglioni è quello stesso che indusse un ufficiale romano di cavalleria in Bretagna, a lasciare « un ricordo della sua gratitudine a Silvano, per la cattura di un cinghiale selvatico di straordinaria forza e grandezza che per lungo tempo aveva tenuto in iscacco il cacciatore » : e in questo spirito l'artista è penetrato in modo singolarmente felice. La composizione spaziale, il senso di moto che spira dovunque, la disinvolta rappresentazione

della natura, tutto è qui ugualmente da ammirarsi. I cavalli, con la testa piegata vivacemente (caccia al cignale), anelanti pel galoppo sfrenato che sembra un volo per l'aria, e, in basso, la belva inseguita, ansante, quel tentativo di scorcio nel gruppo di sinistra sono lo sviluppo normale di quanto si era già osservato nel rilievo dell'epoca flavia, e ricordano da vicino l'altare di Ostia. Malgrado il cattivo stato della superficie, possiamo scorgere ancora con quanta fedeltà l'artista abbia intessuto il suo disegno. Egli ha avuto cura di distinguere il liscio tegumento dei cavalli dal lungo pelo villoso dell'orso e dalle dure setole del cignale. E per non ripetersi troppo, ha voluto cogliere, nella caccia del leone, un momento diverso, quello immediatamente successivo al-

Fig. 137 — Il leone ucciso. (*Tondo*).

Fig. 138. Sacrificio ad Ercole. (*Tondo*).

l'uccisione della fiera, mentre l'Imperatore e il suo seguito, scesi da cavallo, stanno discutento sull'accaduto. L'artista, lavorando in maniera così diversa, volle certo far risaltare la più gloriosa delle avventure di caccia di Adriano, e precisamente quella straordinaria del leone libico[17]: tanto più che il successo nella caccia del leone dovè essere per gli antichi, come certamente anche per noi, la mèta agognata di ogni cacciatore. Comunque, il soggetto inspirò una composizione che rimane fra le più nobili nella storia dell'arte. Occupano il centro l'Imperatore e altri due personaggi, e ai lati di questo gruppo sono armonicamente disposti, uno per parte, i gruppi dei servi coi cavalli. La scena è collocata in una foresta; ma le cinque figure stanno in piedi sopra un ripiano roccioso che forma, con la parte inferiore del medaglione, una specie di esergo, dentro il quale è disteso in tutta la sua lunghezza il leone. Difficilmente si sarebbe potuto ritrarre con più serena dignità il maestoso episodio, mantenendolo negli stretti confini del disegno architettonico. Il leone è un ca-

polavoro; le membra tese, com'è proprio dei felini, la coda, una volta vigorosa, abbandonata ora senza forza in terra, gli occhi socchiusi, la lingua penzolante per l'affanno, sono sentiti ed espressi con efficacia. La pelle è indicata con un'asperità della superficie ottenuta spargendo quà e là dei ciuffi più lunghi e cresputi, mentre la lunga e abbondante criniera è resa con un tocco convenzionale, che contribuisce però alla solidità del disegno. Bisognerebbe risalire alla mirabile metope di Olimpia, con Ercole in riposo avente dinanzi ai piedi il leone nemeo ucciso, per trovare una figura di leone così profondamente sentita; e un confronto fra i due ci farebbe afferrare con più precisione la peculiare caratteristica dell'uno e dell'altro, senza che fosse perciò necessario di lodare questo, criticando quello.

È impossibile fermarsi qui sui singoli pregi di questi medaglioni: i bellissimi altari con festoni e con cumuli di frutti, l'abile tecnica ancora illusionistica degli alberi e del fogliame, le belle e fresche are nei boschi, Silvano sul suo pilastro, presso un leccio fronzuto donde pende un'avena pastorale. La figura di Apollo, col tripode, la lira e il grifone, incorniciata dai rami di un alloro, e quella di Diana con la falce a lato, pure fra i rami del lauro, sono ambedue composizioni classiche che ritroveremo ancora nei medaglioni di Adriano[18]. Un soggetto originale, benchè meno felicemente concepito, è l'Ercole seduto, nell'ultimo medaglione della serie. Evidentemente era proposito dell'artista di presentare il gruppo innalzato e appartato dalla scena principale del fondo, ma non si può dire che sia riuscito nell'intento.

Finalmente ricordiamo con Salomone Reinach che quelle scene squisite in cui i fortunati cacciatori consacrano le loro imprese agli dei delle selve, fanno un felice e pittoresco riscontro all'epigramma da Adriano stesso composto e scoperto a Tespie:

> « O arciero figlio della dolce Cipride, che abiti in Tespie eliconia, presso il fiorito giardino di Narciso, siimi propizio! Ricevi ciò che t'offre Adriano: le primizie d'un'orsa, ch'egli ha ucciso dall'alto del suo cavallo. E, in ricompensa di quest'offerta, o saggio fanciullo, spira su di lui la tua grazia, da parte della celeste Afrodite ». (*I. G.* VII 1828).

§ 6. Il mausoleo di Adriano. — Il Regno di Adriano fu notevole per l'attività spiegata, così in Roma come nel resto dell'Impero, nell'edificare e nel restaurare. Come il « Posidonium » di Agrippa, o « Basilica di Nettuno », così anche il suo Pantheon fu restaurato da Adriano[19]: sfortunatamente non si potrebbero per altro indicare opere statuarie a questo appartenenti. Del grande Mausoleo che Adriano costruì per sè e per la propria famiglia (il moderno « Ca-

stel Sant'Angelo») poche sculture decorative si ritrovano oggi nel Museo delle Terme. I due magnifici pavoni di bronzo, che fiancheggiano ora la antica pigna in quel cortile del Vaticano che dalla pigna appunto prende il nome [20], collocati già una volta sui pilastri del piazzale quali emblemi d'immortalità, appartengono certo al numero di quelli che adornavano un tempo la balaustrata della tomba imperiale. La cura e la fedeltà con cui son riprodotte le penne stilizzate, la pelle rugosa delle dita e delle unghie, il petto e gli occhi vivaci, hanno qualche cosa della precisione giapponese. Sembra che Adriano avesse una predilezione per la bellezza del pavone: pavoni di marmo si rinvennero nella villa di Tivoli; e nel Tempio di Era ad Argo, ov'egli aveva dedicato un pavone d'oro, si scoprì, qualche anno fa, un pavone di bronzo, che pare sia opera de' suoi tempi [21].

L'Imperatore (*curiositatum omnium explorator;* come dice di lui Tertulliano) andava orgoglioso delle sue doti d'artista; e v'è chi ha supposto che, nell'architettura, egli sia stato scolaro del celebre Apollodoro di Siria, che aveva diretto le imprese edilizie di Traiano. Se così fu, la relazione tra lo scolaro e il maestro sarebbe finita assai tragicamente; giacchè, secondo una tradizione abbastanza degna di fede, Adriano avrebbe fatto condannare a morte Apollodoro che si era permesso di criticare i progetti imperiali del doppio tempio di Venere e Roma. Di questo splendido santuario, con le due celle combacianti l'una con l'altra con la parete posteriore, secondo un disegno del tutto originale, poco ci resta, veramente, che si possa attribuire all'epoca di Adriano: si possono ammirare ancora considerevoli avanzi, volti verso il Colosseo, a sud, e, a nord, compresi in parte nelle costruzioni del Chiostro di S. Francesca Romana; i quali però, secondo le ultime ricerche, sembra provengano tutti da un restauro del tempo di Aureliano. Il bellissimo stucco a cassettoni si conserva nella cupola dell'abside meridionale, ed altri notevoli frammenti giacciono sul pavimento. Le monete rivelano una ricca decorazione in scultura, della quale però quasi nulla ci resta; benchè si sia supposto che le tre belle teste di Medusa, nel Braccio Nuovo del Vaticano [22], che si dicono rinvenute accanto al tempio, abbiano appartenuto alla sua decorazione architettonica: le grosse trecce selvagge dei capelli e le fattezze massicce hanno molti caratteri in comune col tipo dei ritratti di Antinoo. È bene poi ricordare ancora una volta che il rilievo delle Terme e del Laterano, che per lungo tempo si è creduto ci conservasse la rappresentazione di una delle facciate col gruppo del frontone, appartiene invece quasi certamente, come abbiamo visto (pag. 71), a un periodo molto anteriore.

§ 7. Villa Adriana. — Ma l'insieme più perfetto di costruzioni e la più completa collezione di statue adrianee si dovevano vedere nella famosa Villa, di cui esistono ancora presso Tivoli le splendide rovine. Là, più che in qualunque altro luogo, l'Imperatore lasciò che il suo spirito classico seguisse le sue fantasie antiquarie ed artistiche, imitando i più celebri paesi ch'egli aveva visitato ne' suoi viaggi e raccogliendo insieme pitture e sculture; opere antiche genuine, alcune, raccolte a sua cura, copie ed adattamenti le altre. Molti degli oggetti antichi disseminati ora nei diversi musei d'Italia e d'Europa, provengono dagli scavi praticati in codesta località: essi però appartengono nella massima parte alla storia dell'arte greca.

Frammenti notevoli ci restano degli squisiti stucchi e mosaici e dei rilievi architettonici originali. Ricordiamo un delizioso fregio della villa, con Cupidi cacciatori, conservatoci in parecchi frammenti, ora nel Museo Chiaramonti [23]; gli animali e le piante vi sono trattati allo stesso modo che nei Tondi adrianei. Degno di nota è anche il fregio del Vaticano [24] con nicchie alternate a pannelli dipinti, sopra i quali riappare il motivo dei Cupidi cacciatori. Uno dei pannelli rappresenta Arianna dormiente in mezzo a Teseo che fugge imbarcandosi e a Dioniso, il divino consolatore, che già le è dappresso.

Il principato di Adriano fu per altro fertile non solo in copie ma anche in adattamenti ispirati ai modelli greci, senza esserne derivati direttamente. Anche queste opere non rientrano, a rigore, nella linea di sviluppo dell'arte romana; però sono così caratteristiche di quel periodo che non si può fare a meno di citarne uno o due esempi.

Tale è la statua di Dioniso, trovata nella stessa Villa di Adriano, ed ora nel Museo delle Terme [25]. Gli archeologi hanno cercato di farla risalire a un determinato originale greco, variamente attribuito a Mirone, a Policleto, a Eufranore (circa 375-300 a. C.) e, ultimamente, a Fradmone. La coesistenza di tante teorie fra loro contrastanti fa pensare piuttosto a un tipo eclettico, ispirato non ad uno ma a parecchi modelli delle grandi scuole elleniche del quinto e del quarto secolo a. C., in quello tradotti e combinati per sodisfare all'infaticabile spirito d'indagine che penetrava l'arte non meno che le speculazioni filosofiche e religiose di quel periodo. Ma la testa di Dioniso (fig. 139) ha anche distinte affinità di tecnica con alcuni ritratti adrianei. Le pupille sono indicate plasticamente e, nella capigliatura, una certa qualità greca di disegno lineare si trova combinata con una maniera romana più sommaria di indicare le masse, modellandole. Per questi riguardi essa si può paragonare con un ritratto di fanciulla del periodo di Adriano, alle Terme (fig. 231).

Altri artisti adrianei preferirono risalire fino al V secolo per cercarvi

ispirazione. Una statua di Semo Sancus nella Galleria de' Candelabri del Vaticano (Helbig-Amelung, 351) la cui iscrizione appartiene manifestamente al secondo secolo d. C. (*C. I. L.* VI 30997), ci presenta questa divinità agreste dei Romani nella posa di un tipo arcaico greco di Apollo, creato da Kanachos di

Fig. 139 — Testa di Dioniso da Villa Adriana. (Roma - Terme).

Sicione. Però, nè il corpo nè la testa sono una copia: e l'Helbig ha fatto giustamente rilevare che «lo scultore ha osservato i principî dell'arte arcaica solo nel disegno e nelle forme generali della statua, mentre nel rendere il nudo e la capigliatura, si è attenuto ad un trattamento più disinvolto». Così certamente operò lo scultore traianeo che fece la copia di un Re Numa arcaico per la Casa delle Vestali (p. 203).

§ 8. L'Antinoo. — Tuttavia, il più alto e più caratteristico prodotto del periodo adrianeo fu la creazione del tipo dell'Antinoo. Esso segna il trionfo dell'originalità del pensiero sull'eclettismo della forma. Se si esamina addentro il tipo nelle sue parti costitutive, si può scoprire che ciascuna di esse è greca; nondimeno l'insieme resta una delle più potenti rappresentazioni espresse dal genio di uno scultore. In esso si assomma tutto lo spirito di quello strano periodo adrianeo, con le sue insodisfatte curiosità intellettuali e co' suoi « implacati desii », con le sue illusioni sensuali e col suo tragico scetticismo. L'Antinoo, come è l'ultimo dei grandi tipi classici lasciati al mondo dall'antichità, così è anche fra i più potenti e maestosi. La grande testa di Antinoo nel Louvre (L' « Antinoo Mondragone ») è indubbiamente, come indicò il Furtwängler, modellata sull'Atena di Fidia[26]: si collochi per altro la ormai celebre copia di Bologna della testa dell'Atena Lemnia a lato dell'Antinoo e si vedrà che, con tutta la somiglianza di forma, le fattezze della testa romana risentono pur sempre dell'esperienza spirituale de' sei secoli intercedenti (fig. 140).

L'oscuro giovane bitinio che, con la sua morte prematura, si guadagnò la corona della immortale bellezza e non lasciò di sè altra memoria che gli strani racconti sulla sua tragica scomparsa nel Nilo, era appunto il personaggio, altrettanto splendido quanto velato di mistero, adatto ad attirare su di sè il sentimento religioso di quel tempo. In Antinoo sembrano convergere e risvegliarsi a nuova vita tutti i culti del paganesimo decadente. Nell'Antinoo Braschi del Vaticano (Helbig-Amelung, 289) egli è il mistico Dioniso con la sacra Cista e col diadema posato sulla morbida, ricca capigliatura, ombreggiata dalle foglie di edera e dalle bacche[27]; nella statua del Laterano (Helbig-Amelung, 1152) esso è Vertunno, co' suoi doni di frutta e di fiori[28]; o, come nella statua di Eleusi, egli apparisce quale Apollo sull'Omphalos, il dio che dà la salute e la luce; mentre in Egitto, là dove era morto, esso fu onorato come Osiride e Serapide[29]. Si dice che per creare il tipo statuario di Antinoo, gli artisti si valsero dei tratti severi di Atena e dell'agile, maschio profilo di Hermes; essi li rivestirono però di un nuovo significato. Sazietà e malinconia dei sensi predominano. Malgrado le sue splendide forme, il nuovo dio reclina la bella testa, quasi stanco del pari di favore imperiale e di onori divini. Un critico moderno ha così analizzato il senso di tristezza che pervade la giovinezza di Antinoo: « dolore e gioia di vivere, tenebre e luce, morte e gioventù si mescolano in quelle fattezze e imprimono loro quella espressione infinitamente patetica che meglio non potremmo definire se non dicendo che, con la testa di Antinoo, la melanconia ha fatto il suo ingresso nell'arte antica »[30]. Quel « pathos » che accompagna ogni morte prematura, reso qui anche più

acuto dal fatto che Antinoo morì volontariamente in prò del suo signore ch'egli amava, attrasse irresistibilmente gli scultori adrianei e li indusse a porre nella creazione di questo tipo cura e riflessione più evidenti, in sostegno dell'abilità

Fig. 140 — Antinoo Mondragone. (Parigi - Louvre).

tecnica che appunto allora cominciava a decadere[31]. Questa morte di Antinoo sembra che si sia presentata alla mente degli uomini di allora come una specie di *satisfactio vicaria*, un riflesso quindi, come il Dietrichson ha notato, «che il Cristianesimo sorgente lanciava dietro di sè sull'antichità che moriva alla sua

retroguardia ». Tanto in realtà, ma non più, sembra rispondere al tipo artistico dell'Antinoo. E la gioia che proviamo alla vista della sua bellezza fine e patetica, non può essere sminuita da ciance di storiografi senza alcuna base critica[32] nè raffreddata da commenti di critici recenti, che non vogliono qui, come in ogni altro caso, ammettere che in un tipo romano possa esistere originalità o bellezza. Nella testa Mondragone, le forme hanno la fermezza e la pienezza della gioventù: le curve della bocca, specialmente fra le labbra, sono straordinariamente sottili e mobili. Nella modellatura del naso, l'artista si è allontanato da qualsiasi modello classico: invece della linea retta convenzionale, infatti, esso forma un angolo con la fronte, sì da resultare di un tipo aquilino pronunciato, sebbene non esagerato: la punta è, disgraziatamente, restaurata, ma la struttura della parte superiore è forte e delicata. L'occhio, con la palpebra superiore assai sporgente, è trattato con maestria. La parte, modellata con una certa gravità, tra la pupilla e il sopracciglio, il sopracciglio stesso fortemente pronunciato, la fronte bassa, i capelli tirati giù passando di sotto la benda, infine l'inclinazione in avanti della testa; tutto contribuisce a quella mestizia d'espressione per la quale appunto le teste di Antinoo vanno famose. E l'artista ha superato se stesso nel modo in cui ha trattato la capigliatura, con le trecce semplici, sviluppate, con le masse ben definite, con le sottili linee di ombra che le separano, e nell'austera delicatezza dell'orecchio che i capelli lasciano scoperto[33].

Rinuncieremo ad una descrizione particolare del famoso Antinoo della Villa Albani, e porteremo invece la nostra attenzione sul meraviglioso rilievo di Antinoo in figura di Silvano, da pochi anni scoperto a Torre del Padiglione, non lungi dall'antica Lanuvio, sul declivio meridionale dei monti Albani, e pubblicato dal Rizzo. Il rilievo, che risale probabilmente ad un tempo di poco posteriore alla morte di Antinoo (130 d. C.), rappresenta il giovane in forma di Silvano, dio dell'agricoltura e della pastorizia (tav. XLIII).

Silvano fama est veteres sacrasse Pelasgos
arvorum pecorisque deo, lucumque diemque
qui primi finis aliquando habuere Latinos:
(Virg. *Aen.*, VIII 600)[34]

Come Silvano, « l'uomo dei boschi », Antinoo porta una corona di foglie di pino; come « divino vendemmiatore », ha il coltello per vendemmiare, e un tralcio di vite, pieno di grappoli d'uva, gli pende sul capo; come pastore, tiene a lato un cane. Sul basso altare che sta di fronte ad Antinoo, sono accatastati una grossa pina, due melagrane e un frutto di forma oblunga:

sul davanti dell'altare troviamo la firma dello scultore, Antoniano di Afrodisia (in Caria), un greco asiatico romanizzato, appartenente a una famiglia o ad una tribù di scultori che pare abbia emigrato da Afrodisia per stabilirsi a Roma, verso l'epoca di Traiano, esercitando d'allora in poi un considerevole influsso sull'arte di Roma imperiale, specie sull'arte del ritratto.

Secondo il Lippold[35], il rilievo sarebbe stato concepito sul modello di una statua in tondo e a questo tipo si sarebbero conformate tutte le rappresentazioni di Antinoo stante. Più di questa teoria mi piace però quella del Rizzo, che vede nel nostro rilievo l'influsso di quei rilievi figurati greci, nei quali si vedono rappresentati un giovane cacciatore e il suo cane. Non bisogna dimenticare che la presenza del cane in questi rilievi ricorda il tempo in cui si rappresentava il defunto eroizzato con due cani a guinzaglio, ai lati[36]; il prototipo classico sarebbe stato dunque rivestito esso stesso d'un carattere sacro prima di essere adattato ad Antinoo Silvano. Ma se l'Antinoo Silvano ci sembra essere veramente greco come concezione, l'Antinoo della Villa Albani, invece, col busto così sporgente — caratteristica che si riscontra in quasi tutte le statue d'Antinoo — tradisce, a lato d'un influsso dell'arte greca arcaica, un influsso egiziano. E precisamente un influsso di questo genere dovevamo attenderci nelle rappresentazioni dell'adolescente che cercò la morte nel Nilo.

Gran parte della Villa di Adriano a Tivoli era arredata in stile egiziano, in onore del favorito dell'Imperatore, le cui fattezze, se s'ha da prestar fede alle fonti, si vedevan riprodotte nei *telamones* egiziani di granito rosso che servivano da sostegni nel vestibolo della Villa, conosciuto col nome di Canopo: due di essi si possono vedere nella Sala a Croce Greca del Museo Vaticano. (Helbig-Amelung, 306-307).

Benchè la monografia del Dietrichson sia destinata ancora a lunga vita, per la sagacità con cui l'autore ha saputo determinare il carattere di Antinoo e del suo culto, tuttavia essa è naturalmente invecchiata nei riguardi della documentazione monumentale, e vogliamo sperare che ci si dia al più presto un nuovo, particolareggiato studio di questo mirabile tipo statuario; del quale bene a ragione il Lippold ha detto che non solo dovè essere un grande artista colui che seppe crearlo, ma che anche coloro che lo modificarono furono senza dubbio eccellentissimi maestri. Il Lippold stesso ha di recente indicato su quali linee dovrebbe essere diretta la ricerca; con grande perspicacia ha analizzato quello ch'egli crede essere stato il tipo statuario originale, dal quale deriverebbero del pari teste e busti, facendo notare il bel movimento del braccio sinistro che, mentre ricorda quello dell'Apollo del Tevere, riesce ancora a far risaltare l'inclinazione della testa[37]. Le statue d'Olimpia[38] e di

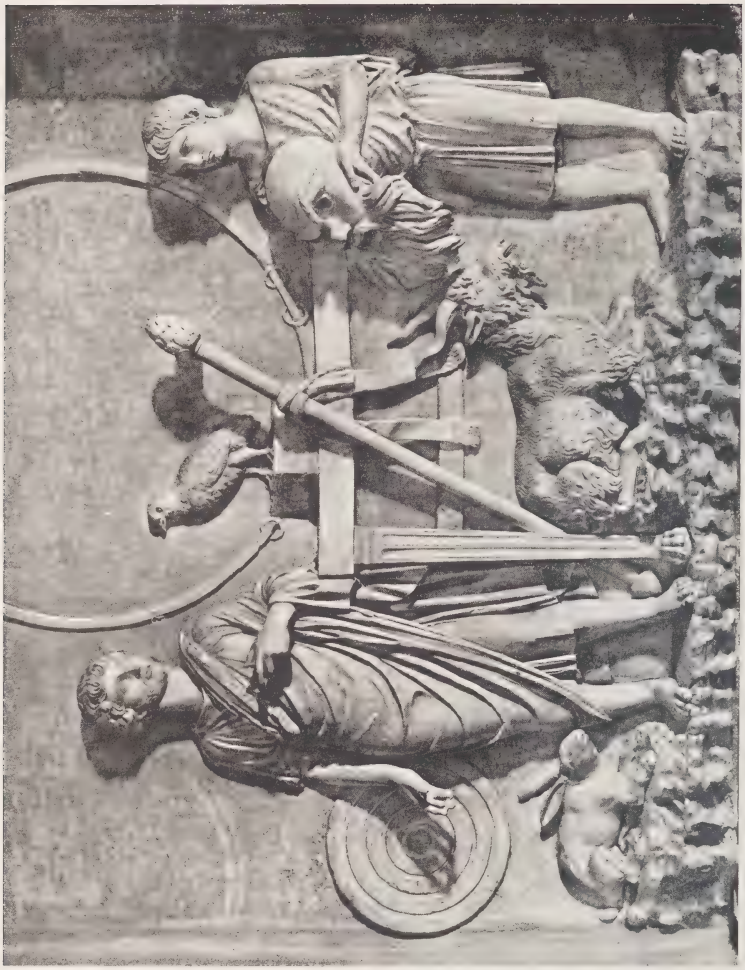
Delfi[39] sembra derivino direttamente da quest'originale. Attraverso ulteriori trasformazioni, questo tipo è divenuto, nella statua Casali (Somzée), un Antinoo-Dioniso, al quale si è arrivati, facendo più dolci le forme e aggiungendo gli attributi della nebride e d'una corona. Un altro esempio d'Antinoo-Dioniso, diversamente concepito, ce l'offre il già ricordato Antinoo Braschi del Vaticano, dove le forme del volto non meno che quelle del corpo restano tuttavia delle più severe. A proposito del quale, sarà bene fare osservare che la statua, che fu rinvenuta terribilmente mutilata, era probabilmente acrolitica. Le parti nude erano di marmo, mentre il panneggio — oggi intieramente moderno e restaurato — doveva essere di bronzo; ne sono indizio alcune tracce del metallo, che pare fosse disposto sopra un'anima di legno[40]. Di bronzo dorato doveva essere del pari la pina, moderna ma di restauro sicuro, che sormonta la testa. Di modo che pare che l'insieme tendesse a dare l'impressione d'una statua criselefantina; sicchè noi saremmo qui in presenza d'una vera e propria immagine cultuale.

§ 9. Altri monumenti adrianei in Roma e nelle Provincie. — Fra queste opere romane di stile egiziano rientra un fregio di singolare bellezza, la «Processione in onore di Iside», che si conserva in Vaticano nel «Gabinetto dell'Antinoo» (tav. XLIV). Apre la processione la sacerdotessa di Iside, coronata di fiori di loto, portando un serpente e la *situla* rituale; le viene appresso un sacerdote, con una benda avvolta intorno alla testa rasata, leggendo o cantando ciò che sta scritto in un *rotulus*. Ed ecco dipoi la figura più importante: il sacerdote che, con le mani velate in segno di riverenza[41], regge il sacro vaso dell'acqua, di quell'elemento cioè che si identifica con lo stesso Osiride; e, subito dietro il maggior sacerdote, incede una sacerdotessa minore, una specie di editua, portando nella destra il sistro, lo strumento isiaco con cui si chiamano a raccolta i fedeli e si scacciano gli spiriti maligni, e nella sinistra il *simpulum* o vaso rituale dal lungo manico. Tutta questa scena, oltre ad essere uno dei documenti più preziosi per la ricostruzione del rituale isiaco, ci mostra l'arte adrianea sotto il suo aspetto migliore · sobria e contenuta, tecnicamente corretta e pervasa da un vero sentimento religioso. Spesso, nell'arte religiosa di questo periodo sembra rispecchiarsi l'irrequietezza spirituale di Adriano.

A lato di Antinoo, la nuova divinità, un gran numero di deità asiatiche furono introdotte ora in Roma o vi salirono in maggior rinomanza che per l'addietro; tale è Attis, l'amato da Cibele e suo costante compagno, del

Fregio con rappresentazione di una processione Isiaca.

Roma - Vaticano.



Rilievo di Villa Albani.

quale il Senato aveva sempre cercato di sopprimere il culto, del pari che quello della Magna Mater, o almeno di mantenerlo entro limiti ben definiti, dopo la sua introduzione nello Stato, nel 145 a. C. In una statua di Attis giacente, in Laterano, si ritrovano tutti gli elementi classicheggianti dell'arte adrianea. Il giovane dio è rappresentato semi-sdraiato; una patetica aria di sogno, diffusa nel volto, e tutta la posa del suo corpo stanno a dimostrare che la malinconia non era esclusivamente monopolio di Antinoo; i fiori e i frutti, i raggi di sole e il crescente di luna ci ricordano che Attis, come gli altri «dei della vegetazione», divenne una divinità simbolica di resurrezione e di vita eterna. Attis risente qui della sua origine orientale e riprende gli attributi orientali della sua potenza; non è più l'efebo pseudo-ellenico che Catullo rappresentò spinto dalla sua frenesia a far sacrificio di se stesso alla dea orientale, e troppo tardi dipoi risvegliantesi ai vani rimorsi; *iam iam dolet quod egi iam iamque poenitet*. Anche nel colossale busto di Attis, che fa parte della collezione Ludovisi alle Terme (Helbig-Amelung, 1311), troviamo il volto atteggiato alla stessa grazia patetica. E, proprio come il tipo di Antinoo risente l'influsso di quello di un'Atena del quinto secolo, così questo di Attis sembra ispirato, nelle debite proporzioni, ad un'Afrodite del quinto secolo, a noi ben nota per la replica di Arles; ed alcuni studiosi credono di poter affermare che l'Attis delle Terme non sia che la copia di un originale del quinto secolo, creato in quella stessa scuola che ci dette l'Afrodite.

Possiamo forse ritenere come adrianeo, per il suo stile classicheggiante, il grazioso altare che trovasi attualmente nel *lacus Iuturnae* del Foro: sui due lati lunghi è decorato con le figure dei Dioscuri e di una divinità della luce, che potrà essere Elena o Selene, mentre sui due lati corti stanno Giove e Leda col cigno[42].

Fra altre opere che si possono attribuire a questo stesso periodo, sono le sette lastre provenienti da una tomba cilindrica o da una base di tripode, ora alle Terme, decorate ciascuna con una figura di danzatrice in rilievo, e rinvenute nel 1908 sulla Via Prenestina antica, a 4 km. circa da Roma. Le figure resultano assai piacevoli, atteggiate a movimenti ritmici e con le vesti svolazzanti; i motivi non sono però originali e si potrebbero facilmente riportare a modelli neo-attici o della scuola di Pergamo[43]. Anche l'ornamento floreale è fiacco e manca d'espressione; vi cercheremmo invano quel simpatico interesse alla rappresentazione della vita delle piante, peculiare del periodo augusteo e di quello dei Flavî.

Anche in un libro che esclude, per la maggior parte, ogni prodotto di arte delle provincie dell'Impero, è impossibile chiudere la rassegna dei monu-

menti adrianei senza almeno una semplice allusione a quanto l'arte deve alle imprese edilizie dell'Imperatore fuori di Roma. In Egitto edificò, nel 122 d. C., la magnifica città di Antinoupolis o Antinoe, nel luogo stesso in cui si disse che Antinoo si fosse annegato[44]. In un'iscrizione del «Santuario di tutti gli dei» ad Atene, erano menzionati «i Santuarî ch'egli edificò od adornò con offerte votive ed altri doni» nella Grecia. In Atene stessa, egli edificò una nuova città, cui pose nome Adrianopolis, tutt'attorno al gran tempio di Zeus Olimpico, ch'egli ebbe l'onore di portare a compimento. Ma il più mirabile dono fatto da Adriano alla Grecia, fu la famosa Biblioteca di Atene, in particolar modo lodata dal dotto S. Gerolamo; era adornata di preziose opere d'arte, delle quali ci restano soltanto due frammenti che si suppone abbiano appartenuto a figurazioni inspirate all'Iliade e all'Odissea. Di non minore munificenza artistica si mostrò Adriano verso le città dell'Asia Minore e della Siria; e la repressione dell'ultima grande rivolta dei Giudei contro l'autorità di Roma lo indusse a far radere al suolo il Tempio di Salomone e a far erigere in sua vece un Tempio di Zeus Olimpico, mentre alla città di Gerusalemme veniva imposto il nuovo nome di Aelia Capitolina.

Ma di tutte queste meraviglie nulla ci resta; nè rimangono tracce delle statue di Giove e di Adriano stesso, che adornavano i nuovi templi di Zeus a Gerusalemme e ad Atene, nè delle innumerevoli statue che affollavano gli archi, riempivano le nicchie, coronavano le balaustrate degli edifici, ch'egli disseminò dovunque, nell'antico mondo ellenico.

NOTE AL CAPITOLO XI.

[1]) Helbig-Amelung, 894.

[2]) Cfr. Michaelis, « Röm. Mittheilung. » VI (1891), p. 6 sg.; Stuart Jones, in « P. B. S. R. » 1906, p. 220.

[3]) Helbig-Amelung, I p. 453, n. 49; Loewy, *Inschriften griech. Bildhauer*, p. 268, n. 383.

[4]) Bury, *Students' Roman Empire*, p. 499; cfr. *C. I. L.*, V 32.

[5]) Vedi Petersen, « Röm. Mittheil. » XIV (1899), p. 222-229 e tav. VIII. L'importanza del rilievo fu per la prima volta segnalata da S. Arthur Strong e dal Furtwängler. Esso fu comperato nel 1844 dal sesto Duca di Devonshire.

[6]) Cass. Dio, LXIX 10 (ed. Boissevain, III, p. 231).

[7]) Helbig-Amelung, 1463; Paribeni, *Terme di Diocleziano*, 724 (324).

[8]) Nell'edizione inglese (pag. 133), avevo accennato a questa mia opinione, lasciandola però cadere. Tre anni più tardi, nel 1903, i Tondi furono pubblicati dall'Arndt nei *Denkmäler* del Bruckmann e da lui attribuiti, sia pure con riserve notevoli, al periodo di Adriano.

[9]) « P. B. S. R. » III (1906), p. 229-251, tav. 21, 22. L'attribuzione dei medaglioni al periodo flavio ha trovato un convinto difensore nel Frothingham, il quale crede che in realtà tutto l'Arco di Costantino consti di elementi in origine domizianei; vedi i suoi articoli in « Amer. Journal of Archaeol. », XVI, XVII, XIX.

[10]) S. Reinach, « Revue Archéol. » XV (1910), p. 118 sgg., tavv. 1-19, con importanti riproduzioni delle teste dei medaglioni dai gessi di S. Germain; M. Bieber, « Röm. Mitth. » 1911, p. 214 sgg.; H. Bulle, « Archäol. Jahrbuch » 1919, p. 144 sgg.; K. Lehmann-Hartleben, « Röm.-Mittheil. », 1919-20, p. 143 sgg.

[11]) Cass. Dio, LXIX 10, cfr. la moneta Cohen, *Hadrian.*, 502.

[12]) Cass. Dio, l. cit.; *Hist. Augusta*, « Hadr. », 20, 13.

[13]) *Oxyrynchus Papyri*, VIII (1911), n. 1085, p. 73; II 14.

[14]) È questa un'ipotesi del Bulle, il quale è pure favorevole alla data adrianea proposta per i Tondi.

[15]) Il cinghiale e l'orso sopravvivono ancora in Italia, e, quanto al leone, possiamo pensare che sia presentato qui per una licenza poetica.

[16]) *Roman Society from Nero to Marcus Aurelius*, p. 174 sg., 197 sg., ecc.

[17]) Dill, op. cit., p. 174 sg.

[18]) Bella è un'ipotesi dell'Amelung, secondo la quale l'Apollo sarebbe copiato dalla statua dell'Apollo Aziaco che si trovava nel tempio palatino.

[19]) Vedi Gardthausen, *Augustus*, I p. 757 sg.

[20]) Petersen in Amelung, *Katalog Vatik. Skulpturen*, I, « Giardino della Pigna », n. 225, 226 e tav. 119.

[21]) Waldstein, *Heraion of Argos*, p. 5.

[22]) Amelung, *Skulpt. des Vat. Mus.*, vol. I, n. 27, 40, 93.

[23]) Gusman, *Villa Imperiale*, p. 18; Amelung, op. cit., I tav. 59.

[24]) « Gall. Statue » 416; Amelung, tavv. 53, 61.

[25]) Helbig-Amelung, 1342; Paribeni, *Terme*, 468 (622).

[26]) « L'ignoto artista che scolpì per Adriano la testa dell'Antinoo Mondragone, sembra abbia cercato di infondere nel volto del favorito dell'Imperatore alcunchè della grazia e della bellezza dell'Atena Lemnia ». (Furtwängler-Sellers, *Masterpieces*, 1895, p. 18).

[27]) S. Reinach, *Apollo*, fig. 137: vedi anche la magnifica testa, nota, purtroppo, soltanto dal gesso di Strasburgo, ibid., fig. 136; e la testa in *Brit. Mus. Cat.*, 1899; Helbig-Amelung, n. 1152. Un'altra interessantissima testa di Antinoo, rinvenuta ad Ostia, si trova nel Museo delle Terme (Paribeni, n. 661 [343]); notevole è il diadema adorno di due medaglioni, probabilmente di Adriano e di Nerva: vedi

Blum, in « Mélanges de l'Ec. franç. » 1913, p. 65, e cfr. la bella testa, ivi 686 (1192). Per una lista completa di tutte le rappresentazioni di Antinoo, vedi lo studio esauriente di Piero Marconi, citato alla nota 37.

[28]) Sull'importante questione del restauro, vedi Helbig-Amelung, n. 1152. La testa è restaurata, ma il corpo, col petto prominente e le mammelle un po' in alto, è indubbiamente quello di Antinoo; e della piega dell'abito, nella quale il dio raccoglieva i suoi doni, resta appunto quanto basta per render sicura l'identificazione con Vertunno.

[29]) Dietrichson, *Antinous*, p. 92.

[30]) Dietrichson, op. cit., p. 150.

[31]) Leggi le eccellenti osservazioni di Emil Braun sull'Antinoo Braschi, in « Ruins and Museums », p. 201.

[32]) Il poco di evidenza su cui i Padri della Chiesa fondarono le loro accuse, è stato vagliato e discusso dal Dietrichson, op. cit., p. 33-56.

[33]) Non è esagerato l'entusiasmo del Winckelmann per questa testa e per il rilievo di Villa Albani (Helbig-Amelung, 1872 [994]: « La gloria e la palma della scultura di questa, non meno che di ogni altra epoca, sono due immagini di Antinoo. Una di esse, nella Villa Albani, è eseguita in rilievo; l'altra è una colossale statua nella Villa Mondragone, sopra Frascati ». Il giudizio del Winckelmann sul tipo dell'Antinoo si trova, riunito a quelli di altri scrittori di una certa importanza, nel curioso libro di Ferdinando Laban, *Der Gemüthausdruck des Antinous* (1891).

[34]) È fama ch'i Pelasgi,
Primi del Lazio abitatori esterni,
A Silvan dio de' campi e degli armenti
Consecrar questa selva, e con solenne
Rito gli dedicar' la festa e 'l giorno.
(Versione di A. Caro).

[35]) G. Lippold, *Kopien u. Umbildungen griech. Statuen*, 1923, p. 190 sg.

[36]) E. Strong, *Apotheosis and after-life*, p. 262, n. 57, con documentazione.

[37]) Mentre si stampava il volume, è apparsa, in « Monumenti antichi » XXIX 1 (1923), p. 162 sgg., una lunga memoria del Marconi (*Antinoo, saggio sull'arte dell'età adrianea*), la quale si può ben dire esaudisca in gran parte il voto espresso nel testo.

[38]) Reinach, *Rep. Statues*, II 159, 10.

[39]) « B. C. H. » XXXVII 323 sgg. (Blum).

[40]) Helbig-Amelung, 289.

[41]) Riguardo al costume di coprire o velare le mani (*manu velata*), cfr. la reverente usanza della Chiesa cattolica, di portare il Sacramento con le mani coperte. Questo motivo, che ritorna frequentemente nella primitiva arte cristiana e in quella pagana, è stato discusso dal Dieterich, *Kleine Schriften*, 1911, p. 440 sgg., a proposito di una statua, con le mani coperte, del Campidoglio. Per quanto io sappia, nessuno rilevò ancora la grande importanza della figura del Vaticano, le cui mani sono così coperte: che cioè, *quello ch'essa porta, dev'essere l'oggetto su cui converge tutto l'interesse della processione, ed è infatti Osiride stesso* (cfr. Dieterich, p. 447). Per i nomi dei diversi personaggi sacerdotali, vedi Amelung, *Katal. d. Vatik. Skulptur.*, II, p. 142, n. 55.

[42]) Hülsen, *Foro Rom.*, figg. 93, 94.

[43]) Paribeni, *Terme di Diocleziano*, p. 147, n. 307 (54746); Loewy, in « Not. Sc. » 1908, p. 445.

[44]) *Hist. Augusta*, « Hadr. », XIV 5.

FIGURE DI PROVINCIE (dall'Adrianeo).

Roma - Palazzo dei Conservatori.

Fregio del Tempio di Antonino e Faustina.

CAPITOLO XII.

Il periodo degli Antonini

§ 1. Hadrianeum « in campo Martio » — § 2. Rilievi parietali (Rondanini-Spada) — § 3. Il fregio del tempio di Antonino e Faustina — § 4. Rappresentazioni di Magna Mater. — § 5. La base della colonna di Antonino Pio — § 6. Rilievi del periodo di Marco Aurelio — § 7. Sculture aureliane ad Efeso e a Tripoli — § 8. Il rilievo di Cirene.

§ 1. HADRIANEUM « IN CAMPO MARTIO ». — Quantunque il regno di Antonino Pio abbia durato trentatre anni, sono relativamente pochi i monumenti che si possono ad esso riferire con sicurezza, all'infuori dei ritratti di questo periodo, che prenderemo in esame più tardi. È già, tuttavia, qualche cosa che si possano attribuire sicuramente al periodo di Antonino due edifici databili, dei quali si conserva in parte la decorazione in scultura. Il primo è l'Hadrianeum, o Tempio di Adriano divinizzato, *in campo Martio*, così designato per distinguerlo dall'Adrianeo circolare o tomba di Adriano, sulla riva del Tevere. È opinione generale che al peristilio di questo edificio appartenessero le undici colonne corinzie, facenti parte attualmente del Palazzo della Borsa della moderna Roma, in piazza di Pietra. Ad eccezione della facciata orientale, ove si apriva l'ingresso e lungo la quale correva una larga gradinata, il peristilio aveva come base un magnifico *podium*, decorato, al di sotto delle singole colonne, con figure allegoriche rappresentanti le provincie sottomesse e, negli intercolumnî, con trofei in bassorilievo.

Delle figure di provincie, una volta in numero di trentotto, non ne restano ora che sedici, ed altre tre le conosciamo da disegni o da notizie. Sono statue veramente belle e meno note di quello che meriterebbero, forse per essere così sparpagliate fra diversi musei e collezioni private; tre di esse si tro-

vano infatti a Napoli e le altre a Roma, dove sono distribuite fra il Palazzo dei Conservatori, il Vaticano, i Palazzi Farnese ed Odescalchi e la Villa Doria Panfili. Le più accessibili sono quelle che, in numero di sette, si trovano nel Cortile del Palazzo dei Conservatori, dove rimangono per altro, con non troppo felice collocazione, esposte all'aria aperta[1]. La maestosa figura con la lunga veste e le braccia incrociate, variamente interpretata come *Germania* o *Gallia* (fig. 143), è una bella composizione, che ricorda nella posa le captive dell'età traianea. Nella vergine guerriera alla destra del trofeo (che non comparisce nella figura), abbiamo invece una composizione alla maniera greca, che

Fig. 141 — Statua di Provincia, dall'Adrianeo. (Roma - Pal. dei Conservatori).

Fig. 142 — Statua di Provincia, dall'Adrianeo. (Roma - Conservatori).

tradisce influenze policletee, sia nel tipo della testa e nell'atteggiamento sia nella posizione dei piedi. La ricca corazza, lo squisito mantello militare affibbiato sulla spalla destra e la posa classica conferiscono alla bellissima figura il carattere di un efebo greco e, al tempo stesso, d'una Giovanna d'Arco medioevale. Non minore originalità e grazia riscontriamo in una terza figura (designata spesso come *Numidia*); indossa un corto chitone aderente al corpo, alti calzari, e con la mano destra tiene la sua insegna (tav. XLVI). Nei volti di queste figure, per la maggior parte conservati, è diffusa una serena melanconia. Come già fu fatto giustamente notare, non domina in essi il concetto di conquista; non troviamo più una *Germania*, una *Gallia*, o una *Iudaea capta*, come la si vede, seduta ed afflitta, sul verso di tante monete imperiali; quanto piuttosto la provincia amica ed alleata che, insieme ad un lieve rammarico, forse,

per l'antica indipendenza perduta, esprime l'orgoglio di sentirsi innalzata ad egual livello con Roma[2] (figg. 141-146 e tav. XLVI).

Queste «Provincie» o «Nazioni», come alcuni preferiscono di chiamarle, sono modellate quasi come statue in tondo. Esse appartengono a quella classe di pseudo-rilievi, di cui numerosi esempi trovammo già ai tempi di Augusto e posteriormente. Si mirava a dar l'impressione di una statua in tutto tondo; e il modellamento statuario, coi piedi sufficientemente divaricati per imprimere alla posa un senso di forza senza diminuirne la grazia, ricorda in parte l'effetto di una cariatide; la figura sembra avere una funzione architet-

Fig. 143 — Statua di Provincia, dall'Adrianeo. (Roma - Conservatori).

Fig. 144 — Statua di Provincia, dall'Adrianeo. (Roma - Conservatori).

tonica sua propria e contribuire alla solidità del *podium* che la sorregge, appunto là (sotto la colonna) dove la sua resistenza è più messa alla prova. La composizione resulta poi amplificata e rafforzata dalle insegne, lance, azze, su cui le figure si appoggiano.

I trofei, puramente decorativi, riempiono il *podium* sotto gli intercolumnî: sono scolpiti, relativamente alle «Provincie», in bassorilievo, giacchè essi non hanno, com'è naturale, funzione architettonica. Il disegno segue inoltre una linea orizzontale o diagonale, il cui contrasto fa meglio risaltare le linee verticali e il carattere colonnare delle «Provincie».

Già da lungo tempo era familiare ai Romani l'idea delle genti conquistate o alleate. Queste *victae gentes* avevano spesso figurato nei trofei dei generali romani; come anche nel triplice trionfo di Ottaviano *incedunt victae longo ordine gentes*[3]. I grandi portici del Campo Marzio erano pieni di figure di

nationes o di *provinciae*, destinate ad eternare nella pietra il ricordo di più effimeri trionfi[4]; e figure isolate, frammenti ed altre tracce se ne sono scoperte qua e là nei musei e nelle collezioni private. Ma la serie più significativa è quella del Tempio del Divo Adriano, dove le Provincie erano disposte come altrettanti guardiani attorno al santuario di colui che fu il sapiente ricostruttore del sistema provinciale, donde l'Impero attinse nuova forza. Sembra probabile che questo tempio sia quello rappresentato su un bel medaglione di Antonino, recante l'iscrizione *Pietas;* e la *pietas* verso il suo predecessore, per la quale Antonino si guadagnò il noto epiteto, è testimoniata dalla magnifica struttura dell'edificio. Le sue colonne ancora in piedi furono disegnate ed incise da innumerevoli artisti, dalla più tarda Rinascenza fino ai nostri giorni; ed i più illustri architetti ed archeologi, quali il Palladio, il Piranesi, il Canina, il Lanciani, si occuparono della sua pianta e del suo restauro. Il tempio era stato attribuito a varie divinità, prima che si scoprisse finalmente ch'esso era l'*Hadrianeum in Campo Martio*[5]. Era circondato da un vasto portico di cui rimangono parimenti delle reliquie. Sventuratamente il lato settentrionale del tempio, che guarda la piazza di Pietra, fu sfigurato da un falso restauro della cornice, eseguito da Carlo Fontana, quando l'edificio fu adattato per servire da « Dogana di Terra », sotto Innocenzo XII; nè le cose migliorarono molto quando il Governo, nel 1880, lo trasformò, dopo alcune ulteriori modificazioni, nella moderna Borsa.

Fig. 145 — Statua di Provincia, dall'Adrianeo. (Roma - Pal. Odescalchi).

Per il principato di Antonino Pio, non possediamo nulla di simile ai grandiosi rilievi trionfali che illuminano di luce così viva l'epoca traianea e, come vedremo fra poco, quella di Marco Aurelio: c'è tuttavia qualche cosa di

più di quanto generalmente non si supponga, e basterà a dimostrarlo la rassegna di materiali che diamo qui subito.

Un rilievo di Villa Albani (fig. 147), disgraziatamente assai restaurato, si può datare con sicurezza, con l'aiuto di monete, al periodo degli Antonini (Helbig-Amelung, 1873). Esso riproduce, nella metà di destra, la scena di un *congiarium* e rappresenta l'imperatore, seduto sulla *sella curulis* e assistito da due figure femminili: la prima, che ha la mano sinistra restaurata con un caduceo, è molto probabilmente *Abundantia* con la *cornucopia;* l'altra — una figura succinta, in piedi davanti ad un tripode — deve indubbiamente interpretarsi come *Roma* o come *Virtus*[6]. Ad una concezione simile è ispirato il rilievo di una vasca circolare, nella Villa Doria Pamphili: vale la pena di conoscerlo. Nel centro della composizione sta un imperatore barbato, che pare essere Antonino Pio; è fiancheggiato da Marte, a destra, e da Roma — succinta come nel rilievo Albani — a sinistra. Seguono *Iuno Sospita* (a sinistra), alla maniera della statua della Rotonda Vaticana, una figura con la toga, indi un altro togato fra due figure che sono state asportate: una Vittoria con un ramo di palma e Venere, che si ricongiunge col Marte sopra ricordato. Le divinità sono essenzialmente romane e la loro accolta risponde propriamente allo spirito del periodo degli Antonini; e rincresce che questo monumento sia stato finora riguardato con sì scarsa attenzione[7].

Fig. 146 — Statua di Provincia, dall'Adrianeo. (Roma - Pal. Odescalchi).

§ 2. Rilievi parietali. - a) *Rilievo nel Palazzo Rondanini rappresentante un Dio fluviale.* — Nel Palazzo Rondanini trovansi due rilievi[8] che

possono anch'essi attribuirsi con sufficiente sicurezza al periodo di Antonino: nella fig. 148 è riprodotto il meglio conservato dei due. Un motivo paesistico occupa tutto lo sfondo: dal letto di un fiume si erge a picco una balza rocciosa, coronata di edifici; da una cavità della roccia striscia fuori un serpente, dirigendosi verso una fonte, indicata dal fluire dell'acqua giù da una

Fig. 147 — Congiario in presenza di Antonino Pio. *Rilievo.* (Roma - Villa Albani).

grossa urna, adagiata sul suolo. In basso scorre il fiume, presumibilmente il Tevere, e il dio fluviale stesso apparisce in mezzo alle sue acque; nella destra tiene un bacile in cui accoglie l'acqua dell'urna, ch'egli offrirà certamente al serpente per bere; nella sinistra, un ramo. Una scena simile a questa è riprodotta in un medaglione di Antonino Pio[9], dove però il serpe balza giù nel fiume da una nave che si vede nel lato sinistro. Benchè sia inutile volere interpretare, con gli elementi di «colore locale» ch'esso ci offre, il soggetto del

medaglione, pare però che vi si possa riconoscere un'allusione all'introduzione in Roma del culto di Asclepio, che sarebbe qui simboleggiato dal sacro serpe portato da Epidauro e ospitato nell'Isola Tiberina; in tal caso l'urna simboleg-

Fig. 148 — Rilievo con divinità fluviale. (Roma - Palazzo Rondanini).

gerebbe la sorgente miracolosa e salutare, che ancora esiste dentro la chiesa di San Bartolomeo, eretta sul posto dell'antico tempio di Esculapio[10].

La data del rilievo viene così ad essere attestata dal medaglione; e, del resto, anche la tecnica e lo stile del lavoro presentano varî punti di somiglianza con altre opere del periodo degli Antonini. La testa del dio fluviale, per esempio, ricorda, nel contorno e nel trattamento dei capelli e della barba, quella del barbaro che si avanza ad incontrare Marco Aurelio nel pannello

dei Conservatori (fig. 153); mentre lo sfondo a paesaggio richiama, pel modo di rappresentare varî dettagli, certi rilievi antoniniani nel Palazzo Spada (p. 245): la figura del dio fluviale è in tutto derivata da quella del Danubio nella Co-

Fig. 149 — Bellerofonte. *Rilievo.* (Roma - Palazzo Spada).

lonna Traiana. Del secondo di questi rilievi del Palazzo Rondanini è antico solo il frammento di una figura femminile seduta su di una nave. Questi due quadri fecero forse parte un tempo di una serie più numerosa destinata ad illustrare certi episodi del culto romano di Asclepio, rimesso senza dubbio in

La Magna Mater sul carro (bronzo).

New-York - Metropolitan Museum

MARTE ULTORE.

Roma - Museo Capitolino.

GIUNONE SOSPITA.

Roma - Vaticano.

onore da Antonino Pio, il quale, ancora senatore, spinse a sì alto segno la sua devozione verso gli dei epidaurii da erigere in loro onore, in Epidauro stessa, varii edifici sontuosi [11].

Fig. 150 — Amfione e Zeto. *Rilievo*. (Roma - Palazzo Spada).

b) *Rilievi nel Palazzo Spada.* — Pannelli di marmo scolpiti a rilievo continuano ad incontrar favore nella decorazione parietale. Ne trovammo già degli esempi nell'età augustea, e di moda rimasero probabilmente ancora durante i due primi secoli dell'Impero.

Alla prima metà del secondo secolo sembrano risalire gli otto famosi rilievi del Palazzo Spada; però, sulla loro data precisa non si è per ora intieramente d'accordo. Sei di essi resulterebbero non più antichi del periodo adrianeo: di questo primo gruppo sono esempi tipici il Bellerofonte (Helbig-Amelung, 1817), e l'Amfione e Zeto (Helbig-Amelung, 1813), nel quale ultimo appare evidente il classicismo eclettico dell'arte adrianea [12] (figg. 149-150). A loro volta invece, il Paride ed Eros (Helbig-Amelung, 1810) e il Paride ed Enone

Fig. 151 — Apoteosi - *Base della Colonna di Ant. Pio.* (Roma - Vaticano, Giardino della Vigna).

(Helbig-Amelung, 1814), riconosciuti generalmente come i più tardi dei rilievi Spada, mostrano il venir meno e l'inaridirsi dell'ideale classico, senza per questo conseguire una nuova vitalità.

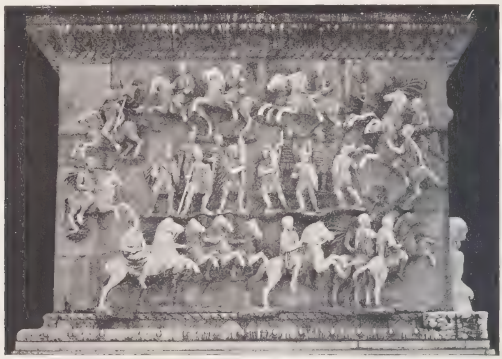
La lastra parietale scolpita fu così di moda in questo periodo che la ritroviamo anche nella decorazione dei sepolcri. Così, vicino a Tivoli, una tomba, della quale si vedono ancora le rovine, era stata un tempo decorata con la bella lastra ora a Villa Albani [13], che ricordiamo qui, anche con la speranza che ne siano riconosciuti gli innegabili pregi. Rappresenta, come amo credere, l'iniziato di una setta dionisiaca o di altra affine, circondato dalle insegne della sua religione e de' suoi riti: la tavola della fede, la *cista mystica* con gli scudi rotondi, il tirso bacchico, l'uccello simboleggiante l'anima, e gli animali (lepre e capra) mallevadori di fecondità e di resurrezione. A destra, un giovine accolito presenta all'iniziato la maschera che si trova costantemente congiunta all'idea di morte e di fede nell'immortalità (tav. XLV).

Considerando tutti i rilievi di questo periodo, ci rendiamo facilmente conto che i veri soggetti dell'arte romana del secondo secolo sono le *res gestae* imperiali, esposte con tanta vita nei rilievi trionfali, e l'arte sepolcrale, nella quale tanto leggende mistiche quanto scene e figure tratte dalla vita giornaliera acquistano nuova forza come simboli delle sorti dell'anima in questo mondo e nell'altro.

§ 3. Fregio del tempio di Antonino e Faustina. — Al Tempio di Faustina nel Foro, ridedicato sotto Marco Aurelio alla comune memoria di Antonino e della sua consorte, appartiene il bel fregio ad ornamenti floreali alternati con gli ieratici grifoni posti a guardia dei vasi sprigionanti fiamme, che stanno in alto su una base di foglie di acanto rovesciate. La scelta del soggetto è in armonia col sentimento religioso dell'epoca. I grifoni — i fantastici animali alati, che già appariscono sui monumenti greco-ionici, a servigio di Apollo e degli dei solari — sono ormai divenuti, per un trapasso ben naturale, simboli della resurrezione, e opportunamente sono collocati attorno al tempio imperiale, come guardiani dell'inestinguibile fiamma della vita (tav. XLVII).

§ 4. Rappresentazioni di Magna Mater. — Le monete ci aiutano ad attribuire a questo periodo di Antonino e Faustina un importante gruppo di statue e di immagini della Magna Mater o Cibele, la grande dea del monte Ida (*Mater deum magna Idaea*), che fu oggetto di speciale devozione per la coppia imperiale così come già lo era stata per Augusto, che venerava nella dea l'antica protettrice della sua schiatta (Virg. *Aen.* IX, 77). Antonino e la sua consorte (che aveva, così almeno si crede, eretto in Roma il nuovo santuario della dea, designata con l'appellativo di «Nostra Donna della Salute») ristabilirono e innalzarono a straordinaria magnificenza la festa del 27 Marzo; nel qual giorno la statua della dea veniva portata in solenne processione dal suo tempio sul Palatino fino al Fiume Almo, fuori Porta Capena, per essere in quelle acque lavata secondo il rito[14]. Un medaglione di Faustina porta sul dritto il ritratto dell'imperatrice e sul verso l'immagine della dea seduta su di un carro tirato da leoni[15]. Nè il disegno di questa medaglia è casuale, giacchè uno splendido gruppo statuario in bronzo del Metropolitan Museum di New York riproduce esattamente lo stesso motivo (tav. XLVIII)[16]. Le fattezze della dea sono troppo generalizzate, così nella statua come nell'immagine del medaglione, perchè sia possibile dimostrare in modo positivo una qualche rassomi-

glianza con Faustina; ma la tecnica e lo stile appartengono al suo periodo: gli occhi, non più inseriti, come nei bronzi delle epoche precedenti, sono di uno stesso getto col resto della statua ed hanno le pupille incise alla maniera antoniniana; le pieghe dell'abito sono arditamente modellate e profondamente



Pag. 152 — Sfilata militare - *Base della colonna di Ant. Pio.* (Roma - Vaticano, Giard. della Pigna).

intagliate; la decorazione del carro (una biga) è di quel tipo ornamentale a fogliame, che fu in voga dal tempo di Traiano in poi. La dea poggia i piedi su di un basso cuscino, come nel medaglione, e sostiene col ginocchio destro il timpano. I leoni, con le criniere piene di vita, i corpi rigidamente tesi, le mascelle aperte, l'andatura maestosa, sono ammirabili per modellazione e per disegno. L'immagine della Cibele romana ci resta del pari conservata in una statua, disgraziatamente priva della testa, che si rinvenne nel luogo stesso ove sorgeva l'antico tempio della dea, sullo sperone occidentale del Palatino: è di statura superiore all'ordinaria; sono scomparsi gli attributi, la testa e le braccia, che, a quel che pare, furono lavorati in pezzi separati. È probabile che appartenessero alla stessa figura e ne fiancheggiassero il trono i frammenti di due leoni. Un'altra statua dello stesso tipo si trova a Baalbeck [17]. Una terza, assai più bella delle altre due, e con la testa conservata, si scoprì a Formia [18] e, con grave iattura per l'Italia, andò a finire nella collezione Jacobsen invece che al Museo di Napoli. Queste statue, benchè riproducano probabilmente prototipi ellenistici, possono appartenere benissimo, per lo stile del panneggio e per l'esecuzione, all'epoca di Antonino. In realtà, la Cibele di For-

mia fu attribuita dal suo scopritore al periodo di Traiano; ma la descrizione dell'edicola cui appartenne la statua, quale fu fatta dal Graillot, che visitò il luogo, concorda in tutti i particolari con l'arte decorativa del periodo antoniniano, quale ce la mostrano, per esempio, gli stucchi delle famose tombe della Via Latina. Poichè la descrizione fu data da un testimone oculare, vale la pena di riferirla nella nostra trattazione. Ogni traccia dell'edicola preziosa (una cappella appartenente a una villa privata) sembra essere purtroppo scomparsa.

« Presso a Formia, al di sopra della via che conduce a Gaeta, si scoprirono, « nel 1893, le rovine di un sacello e la statua che vi si custodiva diciotto secoli « fa [19]. Questo sacello, che dovè appartenere ad una delle ricche ville scaglionate « fra la via Appia e la marina, era un'edicola d'ordine ionico, a colonnette di « marmi policromi e di stucchi a vivaci colori, fra i quali predominavano il rosso « e il turchino. Nell'interno, la dea marmorea, più grande del naturale, troneggiava « fra i suoi leoni, su di un sedile che sembra essere intagliato nella roccia: essa è « coronata di mura e di torri; porta il chitone senza maniche, stretto da una cintura « al di sotto del seno, e l'ampio mantello ch'essa raccoglie sulle ginocchia. Col brac- « cio destro, abbassato, teneva la patera; il sinistro, rialzato, l'appoggiava ad un « timpano. Tutta la statua era dipinta; la veste, in turchino; mani devote l'ave- « vano anche ornata di gioielli. Le orecchie sono forate per sostenere gli orecchini, « e il collo conserva le tracce d'una collana ». (Graillot, *Cybèle*, p. 429-30).

L'erezione di queste grandi immagini pei templi può essere stata effetto della rinascita religiosa dell'epoca; poichè appunto al tempo dei primi Antonini dobbiamo attribuire, su basi stilistiche, la colossale Iuno Sospita della Rotonda Vaticana (tav. XLIX): e il culto di Iuno Sospita era peculiare di Lanuvio, patria di Antonino Pio, il quale concordemente si ritiene essere stato in special modo devoto degli dei lanuvini. Una simile rappresentazione dell'immagine di Lanuvio abbiamo poco fa indicata in una vasca della Villa Doria-Panfili (pag. 241). Un'altra statua colossale, il Marte del Museo Capitolino (tav. XLIX), benchè considerata da qualche studioso come di età flavia [20], sembra piuttosto una buona interpretazione antoniniana della statua che si ammirava nel tempio augusteo di Marte Ultore.

§ 5. La base della colonna di Antonino Pio. — Poichè le sculture di questa base commemorano l'apoteosi di Antonino, così essa dovè appartenere al periodo del suo successore. La colonna antonina fu eretta non lungi dal posto dove sorse dipoi quella di M. Aurelio, presso alla piazza di Monte Citorio. L'iscrizione ricorda che essa fu eretta in onore di Antonino dai suoi

« figli » Marco Aurelio e Lucio Vero[21]. Era di granito liscio e portava in cima una statua dell'Imperatore divinizzato. Il piedistallo si trova nel vasto abside del Giardino della Pigna in Vaticano[22].

Sul lato anteriore della base è scolpita l'apoteosi dei due coniugi imperiali, i quali sono rappresentati dalla vita in su, mentre vengono portati in alto verso il cielo, sulle ali spiegate di una figura alata di sesso maschile. Il disegno è simile a quello dell'*Apoteosi di Plotina*, sul pannello adrianeo ai Conservatori

Fig. 153 — Rilievo proveniente da un monumento di M. Aurelio (I). (Attico dell'Arco di Costantino).

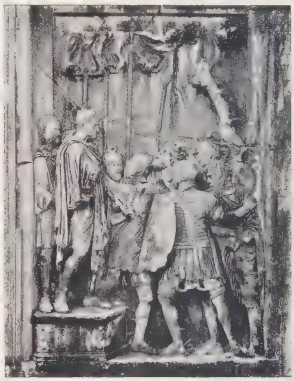


Fig. 154 — II Rilievo. (Attico dell'Arco di Costantino).

(fig. 126). Il genio, nudo, è arditamente disposto in modo da tagliare di traverso il disegno; e in ciò ricorda la figura che sostiene l'Augusto divinizzato, sul cammeo di Parigi. Esso tiene il globo, simbolo di potenza, sul quale si attorciglia il serpente, simbolo di eternità. Ai lati della coppia divinizzata, proprio sopra le ali del genio volano le aquile, emblemi della *conservatio*. In basso, a sinistra, sta un giovane semi-disteso, nel quale è personificato il *Campus Martius*, con l'obelisco di Augusto (*gnomon in campo*[23]) posato su di una coscia. A destra è assisa Roma, appoggiata allo scudo, il quale porta come emblema la lupa che allatta i gemelli. Sul lato posteriore della base trovasi l'iscrizione. In ambedue i rilievi dei lati sono scolpite identiche rappresentazioni della sfilata militare, o *decursio*, che aveva luogo in occasione di un'apoteosi imperiale. Nel centro stanno due gruppi di fanti, guidati ciascuno da un signifero; attorno a questo gruppo centrale galoppa

una squadra di cavalieri, in un modo però che riporta irresistibilmente il pensiero dell'osservatore moderno ad una giostra da fiera. Ma quando ci si è liberati da questa prima, leggiera impressione di ridicolo, ci si accorge che la composizione è piena di un movimento piacevole e bello: i cavalli spinti a un rapido galoppo, i vessilli e le vesti svolazzanti, tutto è pieno di animazione e non indegno davvero dello splendido gruppo centrale del lato anteriore. Le figure sono staccate e libere e poggiano in modo curioso, o in gruppi o isolatamente, su degli stretti orli sporgenti dal fondo (figg. 151-152).

Fig. 155 — III Rilievo (Attico dell'Arco di Cost.).

Fig. 156 — IV Rilievo (Attico dell'Arco di Cost.).

Le tre facce del piedistallo sono particolarmente istruttive, come quelle che mostrano le diverse teorie sul trattamento del fondo che si presentavano all'immaginazione degli artisti, ancora incerti sulla scelta definitiva. Sul lato anteriore, il fondo è trattato in modo che potremmo dire neutrale, conforme all'antica convenzione classica. La località è indicata allegoricamente dalle figure di *Roma* e del *Campus* con l'obelisco, e non, come nei rilievi antoniniani prima esaminati, con l'introduzione del paesaggio reale. Il fondo è riguardato puramente come superficie da decorare; di più, la linea di fondo «estetica» coincide, come nella più antica arte classica, con quella materiale o tattile; nè apparisce affatto, come mi sembra, l'intenzione di dare, con l'aiuto della prospettiva, una profondità al fondo su cui stanno le figure di *Roma* e del *Campus*. D'altra parte, nella composizione delle facce laterali, ci troviamo nuovamente di fronte ai problemi spaziali. Il metodo impiegato è duplice: il fondo è ancora trattato in modo neutrale, non è posto, cioè, in alcun rapporto ottico o estetico con le figure che si muovono su di esso; tuttavia è manifesto

che si è cercato di mettere le figure in rapporto spaziale l'una con l'altra. L'artista ha cercato di rendere l'impressione di cavalieri muoventisi in giro, quale la potremmo ricevere nella vita reale, mostrandoceli così come se scomparissero dentro il fondo per riapparire poi sul davanti di esso. E se ci par difficile, a prima vista, cogliere questa intenzione, ciò si deve soprattutto alla mancanza delle proporzioni relative, peculiare di questo periodo e che, come ha notato il Riegl, ne costituisce agli occhi dei moderni il difetto principale. È tuttavia probabile che il tipo artistico di queste particolari evoluzioni militari

Fig. 157 — V Rilievo (Attico dell'Arco di Cost.).

Fig. 158 - VI Rilievo (Attico dell'Arco di Cost.).

fosse più o meno fissato. Più tardi, nel IV secolo d. C., gruppi consimili di cavalieri appariscono sul Sarcofago di Sant'Elena, la madre di Costantino[24].

Torniamo, per concludere, alla faccia principale di questo insigne monumento. Nella composizione di Roma seduta ed appoggiata allo scudo, nell'intaglio stesso dello scudo, nel modo come le figure si staccano dalla linea del fondo, v'è qualcosa che richiama irresistibilmente alla memoria il magnifico sarcofago, ora in frammenti, trovato nel 1905 a Torrenuova, nella tenuta del Principe Scipione Borghese. Deve essere appartenuto a un qualche illustre romano, poichè è riccamente decorato con episodi tolti dall'Eneide: a sinistra, è rappresentato il sacrificio della scrofa bianca, che precedè la fondazione di Lavinio, in presenza a Marte seduto; a destra, le nozze di Enea con Lavinia, sempre alla presenza di Marte, che tiene fra le ginocchia il fanciullo Ascanio. Il Rizzo ha collocato questo sarcofago fra il periodo di Adriano e quello di Antonino Pio: e lo spirito del soggetto in esso scolpito sembra piuttosto conve-

nire al periodo di Antonino; giacchè una rinascita dell'interesse alle leggende e ai culti del Lazio può ben a ragione essere attribuita a questo imperatore che, avendo fatto oggetto di speciali cure la sua natale Lanuvio, non può aver dimenticato la vicina Lavinio, con il suo ricco patrimonio di miti italici.

§ 6. Rilievi del periodo di Marco Aurelio. — Nel Palazzo dei Conservatori, in quello stesso primo corridoio dove trovammo già il primo dei rilievi adrianei (vedi sopra pag. 210), stanno altri tre grandi pannelli che furono qui trasportati dalla chiesa di Santa Martina, nel 1525[25]. Sono del periodo

Fig. 159 — VII Rilievo (Attico dell'Arco di Cost.).

Fig. 160 — VIII Rilievo (Attico dell'Arco di Cost.).

di Marco Aurelio ed appartengono alla stessa serie degli otto pannelli dell'attico dell'Arco di Costantino, i quali, come tutte le sculture più antiche di quest'arco, venivano un tempo attribuite indistintamente all'età traianea. Un ritratto di Costantino, quanto mai ingombrante, eseguito nel diciottesimo secolo, sta al posto di una testa più antica dello stesso imperatore, che v'era stata probabilmente adattata alla meglio, in fretta e furia, ed era poi di nuovo caduta. Fortunatamente però tutti e tre i pannelli ora ricordati ci conservano la testa di Marco Aurelio, pur essendo la loro superficie in condizioni assai poco sodisfacenti.

Negli undici pannelli riconosciamo subito tutti soggetti a noi familiari. Troviamo l'Imperatore come *triumphator* davanti al Tempio di Giove Capitolino; lo vediamo rappresentato nell'atto del suo ingresso in Roma, o quando fa allocuzione alle sue truppe, o mentre riceve la ottomissione di popoli con-

quistati. Non è difficile riconoscere qui la serie, ormai familiare, di soggetti di «propaganda di guerra» che già abbiamo incontrata sulla Colonna Traiana (pag. 164), o sui grandi rilievi provenienti dal Foro Traiano. L'arte — forma e disegno — hanno cambiato e si sono evolute, ma le idee ispiratrici rimangono le stesse: il glorioso destino dell'esercito romano, la maestà dell'Imperatore e la sua compassione verso i popoli vinti, felici ormai di sottomettersi alla dominazione romana. C'è chi riconosce su queste lastre, e non senza ragione, i

Fig. 161 — IX Rilievo (Roma - Pal. dei Conserv.).

Fig. 162 — X Rilievo (Roma - Pal. dei Conserv).

due diversi tipi barbarici dei Sarmati, con la fronte piatta e sfuggente e le chiome disciolte ed arruffate, e dei Germani, con la testa alta e rotonda e i mustacchi corti e grossi, quali li ritroveremo sulla Colonna Aureliana. Si è creduto inoltre che i pannelli dovevano formare, come più tardi i rilievi della colonna, due serie distinte riferibili alla Guerra Germanica del 169-172 d. C. e alla Guerra Sarmatica del 174-176 [26]. Questa teoria però rende necessario un riordinamento dei rilievi, il quale impone allo stesso tempo la completa dislocazione della serie degli otto, come sono ora disposti sull'Arco di Costantino. Dovremmo allora domandarci, come già l'abbiamo fatto per i Tondi adrianei, perchè mai gli scultori costantiniani avrebbero proceduto in modo così irragionevole e spensierato. È meglio pensare che, anche nel presente caso, abbiano cercato di osservare l'ordine originale, lasciando soltanto in disparte i tre rilievi del Palazzo dei Conservatori, per i quali non si trovava posto sull'arco. Almeno fino a che non ci siano fortissime ragioni per stabilire un diverso ordinamento, ci sembra più prudente riprodurre nelle nostre illustrazioni i ri-

lievi come si trovano sull'arco, numerandoli semplicemente da sinistra a destra. La destinazione originale dei tre pannelli dei Conservatori era quella stessa degli altri otto che furono poi posti sull'Arco di Costantino. Se dunque, come pare probabile, furono scolpiti per adornare un arco trionfale di Marco Aurelio, dovremo evidentemente pensare a quello eretto a quest'imperatore *in Capitolio* nell'anno 176 (C. I. L. VI, 1014) in onore del suo doppio trionfo sui Sarmati e sui Germani [27] (figg. 153-163).

La composizione di questi rilievi è così notevole che non è facile capire come siano stati trascurati dagli studiosi per così lungo tempo. Il disegno del rilievo dei Conservatori, ov'è rappresentato Marco Aurelio che cavalca, avendo a lato un ufficiale anziano e barbato, è di un vigore straordinario. Il paesaggio — due alberi formanti un arco naturale, sotto il quale si vede il gruppo imperiale — il lembo del mantello svolazzante dietro le spalle dell'Imperatore e, al di sopra di questo, rialzata di dietro al panneggio con singolare abilità, la testa della guardia cavalcante a fianco del Monarca, le insegne che senza riempire tutto lo spazio, ne interrompono l'uniformità, l'atteggiamento dei capi-tribù, inginocchiati sull'angolo inferiore, sotto alla testa dei cavalli, tutti questi sono tratti che rivelano un artista di pregio. Anche nelle composizioni, in realtà più monotone, dell'ingresso dell'Imperatore in Roma (V-VI) e del suo sacrificio sul Campidoglio, c'incontriamo in motivi pieni di gusto e di efficacia (in VIII il patetico gruppo del capo ferito e del fanciullo che lo sostiene, in V la figura di Marte; in VI il soldato che cerca di tenere giù le teste dei cavalli; in X la tromba; infine il portamento maestoso dell'Imperatore, che tuttavia apparisce un po' raccolto in se stesso). Severa è la composizione dell'*Allocutio in castris;* a sinistra stanno l'Imperatore e Basseo, sollevati al di sopra delle truppe che si affollano davanti a loro in una lunga fila, che fa angolo retto col gruppo imperiale. Un effetto animato è ottenuto, nello sfondo, dalle insegne che spiccano davanti agli archi di un portico. Nella *lustratio* l'effetto della processione che gira attorno al campo, è reso con evidenza e richiama il confronto con un quadro simile della colonna Traiana (cfr. pag. 161). Il movimento è indicato dal trombettiere, che si vede, a destra, rappresentato di

Fig. 163 — XI Rilievo
(Roma - Pal. dei Conserv.).

dietro, in atto di avanzare in direzione opposta a chi guarda; e dal toro che è spinto innanzi, verso chi guarda. Nel rilievo contenente il *congiarium*, l'Imperatore e il suo seguito formano un gruppo cospicuo su di un'alta piattaforma,

Fig. 164 — Imperatore con barbari — *Rilievo*. (Roma - Museo Torlonia).

mentre la plebe romana è personificata da quattro figure, in basso; una di queste, un uomo rappresentato per di dietro, appoggia le mani sull'orlo del podio e allunga la testa al di sopra di esso.

Se veramente gli otto rilievi ora appartenenti all'attico dell'Arco di Costantino formano un'unica serie con gli altri tre del Palazzo dei Conservatori,

bisogna ammettere che un rilievo almeno sia andato perduto; giacchè, per la decorazione di un arco — così dell'attico come dei piloni — il numero di questi riquadri doveva essere pari. Può darsi che sia giusto riconoscere come appartenente a questa serie un rilievo che si trova per ora sepolto e quasi dimenticato nel Museo Torlonia (fig. 164); il suo stile apparisce molto simile a quello dei pannelli ora studiati, sicchè, se esso non appartiene proprio alla medesima serie, deve certo riferirsi ad una qualche altra molto affine. Nel rilievo Torlonia è rappresentato, a sinistra, un gruppo di barbari, il primo dei quali è inginocchiato davanti ad un imperatore che si ritiene sia Lucio Vero; questi sta in piedi, a destra, fra due uomini barbati[28].

In tutte queste rappresentazioni di *gentes barbarae* del secondo secolo — così in quelle degli undici pannelli, come nell'ultima ora descritta, come pure nelle altre, più antiche della Colonna Traiana — par di sentire come l'afflato della «Germania» di Tacito; vi si scuopre, cioè, un'innegabile tendenza ad esaltare le virtù barbariche: delle quali virtù, però — osserverebbe con fine ironia il Tenney Franck[29] — la più grande sembra essere, nell'opinione dei vincitori, quella dell'umiltà.

A quest'arco si è voluto recentemente attribuire, assegnandola per ipotesi alla decorazione del passaggio interno, una grande composizione rappresentante una scena di sacrificio, della quale si conserva nel Louvre un frammento con due tori, mentre un altro si conosce solo da un disegno[30]. Le linee del quadro e il ricco sfondo architettonico ricordano gli undici pannelli aureliani, ma la tecnica è più rozza e l'influsso classico meno forte; e può darsi che quei frammenti abbiano appartenuto, come suggerisce il Michon, a un monumento di data più tarda, da ascriversi al principio del terzo secolo.

Al principato di Marco Aurelio appartengono due rilievi — nella Villa Albani — noti sotto il nome di *puellae Faustiniane* (Helbig-Amelung, 1841, 1842). Nel primo è rappresentata Faustina iuniore che, accompagnata dalla figlia Lucilla, distribuisce doni (doti?) alle fanciulle di una congregazione fondata da Marco Aurelio, in occasione delle nozze di Lucilla con L. Vero, nel 164 d. C.: una caritatevole istituzione che ricorda quella commemorata su una delle balaustrate traianee del Foro (cfr. sopra, pag. 138). Anche qui la disposizione delle figure è piena di reminiscenze classiche: le due dame imperiali, in un gruppo che ricorda quello delle due dee eleusinie, Cerere e Proserpina, stanno in piedi sopra un basso piedistallo e, sotto di esso, sono le fanciulle schierate in una lunga linea, rotta soltanto da casuali differenze di movimento. Il secondo quadro contiene una simile radunanza di fanciulle, alcune delle quali conversano animatamente fra loro (fig. 165).

§ 7. Sculture aureliane ad Efeso e a Tripoli. — Gli Antonini superarono lo stesso Adriano nella munificenza verso le provincie. Fu quella una età di magnifico spirito pubblico e di grande progresso materiale, nè ci dovremo sorprendere se il suo influsso si fece sentire anche nelle parti più remote dell'Impero. Una serie di rilievi provenienti da un monumento onorario di Marco Aurelio, rinvenuto nel 1903 ad Efeso, tra le rovine della Biblioteca, mostra come l'idea imperiale conferisse nuova vita alla tradizione di Pergamo. Questi rilievi, trasportati a Vienna nel 1904, sono di dimensioni colossali; comprendono un certo numero di scene di battaglia intercalate da figure e da

Fig. 165 — Puellae Faustinianae — *Rilievo.* (Villa Albani).

gruppi allegorici. La cronologia resta fissata dal gruppo di due imperatori con un fanciullo in mezzo a loro, e di due persone del seguito. Benchè le fisionomie siano leggermente «idealizzate», è facile tuttavia riconoscere Marco Aurelio nel più vecchio dei due uomini. L'altro imperatore è naturalmente il collega Lucio Vero, e il fanciullo è Commodo; il padre lo tiene stretto a sè, appoggiando la mano sinistra sulla spalla del ragazzo: l'avambraccio destro è rotto, ma si indovina ch'esso era steso, mentre la mano doveva tenere la coppa sacrificale. Due altre lastre rappresentano, in proporzioni grandiose, la «Apoteosi di Marco», il quale sale al cielo nel carro del Sole, guidato da Roma e dal Sole stesso, che è passato al servizio del nuovo dio e sta alla testa de' suoi focosi destrieri (tav. L). Nella lastra successiva vediamo Selene che, sul suo carro tirato da cervi, s'immerge nelle onde dell'oceano, preceduta dalla Notte e accompagnata dalla stella della sera[31]. L'influsso di Pergamo è evidente nei rilievi di Efeso, come anche nei notevoli frammenti di un fregio di marmo di Luni rappresentante una «battaglia di dei e di giganti»[32], fra i quali è specialmente pregevole il frammento del Vaticano col bel gruppo di Ecate che, con

le torce accese, avanza contro due giganti (Helbig-Amelung, 138). Quale che ne sia l'immediata provenienza — e il marmo sembra indicare l'Italia —

Fig. 166 — Arco di Marco Aurelio. (Tripoli).

la loro arte rivela più punti di contatto con i rilievi di Efeso che con la scultura contemporanea di Roma, e, come quei rilievi appunto, essa dimostra la vitalità della tradizione di Pergamo nelle città greco-romane dell'Asia Minore.

Fra i molti monumenti provinciali di questo periodo, la storia della scultura romana deve porre bene in vista, per la sua singolare bellezza, l'arco quadrifronte di Tripoli, eretto per commemorare le vittorie partiche di Marco Aurelio e Lucio Vero. Ciascuno dei quattro lati è riccamente decorato con figure in rilievo, troppo numerose per poter esser descritte; specialmente notevole è « l'Ascensione di Apollo e di Atena », nei triangoli di una delle facce laterali; si vedono le due divinità salire al cielo sui loro carri tirati l'uno da grifoni, l'altro da sfingi alate; soggetti che ci trasportano nella stessa sfera di idee religiose alla quale si riconnette il fregio dei grifoni sul tempio di Antonino e Faustina o anche il Carro del Sole su cui ascende al cielo il Divo Marco, nei rilievi di Efeso. Il grandioso monumento, sbarazzato ora intieramente, a cura del Governo Italiano, dalle sordide costruzioni che l'attorniavano, si erge là come una promessa di quanto l'antica Libia potrà ridonarci, dopochè essa è venuta ancora una volta in potere dei discendenti de' suoi antichi conquistatori [33] (tav. LI e fig. 166).

§ 8. Il rilievo di Cirene. — Nell'arte delle provincie risultano evidenti lo stesso progresso e le stesse limitazioni già osservate nell'arte della capitale. A lato di una composizione così elevata come l'apoteosi di Apollo e di Atena sull'Arco di Tripoli, troviamo — sempre del periodo di Marco Aurelio o di poco posteriore — un rilievo rinvenuto a Cirene ed ora conservato nel Museo Britannico [34], riproducente l'antica leggenda locale della lotta di Cirene e del leone, con Libia che incorona l'eroina vittoriosa; quivi il soggetto è trattato in maniera grossolana e del tutto priva di effetto. Anche qua dunque l'arte, come quasi sempre in mani romane, si mostrava impotente a dar vita alla pura mitologia; mentre, come abbiamo visto, rapidamente progrediva, se inspirata dalla nuova idea imperiale e dalla nascente fede nella vita dell'al di là.

NOTE AL CAPITOLO XII.

[1]) Helbig-Amelung, 888.

[2]) Vedi Lucas, in « Arch. Jahrbuch » 1900, p. 34.

[3]) Virgilio, *Eneide*, VIII 722.

[4]) Sui differenti tipi di queste figure, vedi la monografia del Bienkowski, *De simulacris barbarorum gentium apud Romanos*.

[5]) Per l' « Hadrianeum » e la bibliografia relativa più recente, vedi Jordan-Hülsen, *Topographie*, 3, p. 608; la miglior descrizione dell'edificio e delle sue vicende dal Rinascimento fino ai nostri giorni si può leggere in Hans Lucas, *Geschichte der Neptune Basilica in Rom*, Berlin 1904. Deve ritenersi definitivamente scartata l'opinione che queste rovine abbiano appartenuto al Tempio di Nettuno costruito da Agrippa e restaurato da Adriano.

[6]) Le stesse due figure muliebri, in posa identica, occorrono anche in un bel frammento del Louvre (Michon, *Bas-reliefs historiques*; in « Monuments et Mémoires » XVII (1910), fig. 10), dove, però, si vedono altre due figure nel fondo e, al posto dell'imperatore seduto del rilievo Albani, troviamo una figura stante — probabilmente anch'essa un imperatore — che offre una libagione. Tutte le teste, che furono già restaurate, sono ora mancanti; ma la parete che resta del rilievo, è in stato di ottima conservazione e sembra essere di data assai più antica della lastra di Villa Albani. L'insieme della composizione del Louvre si potrebbe ricostruire, secondo il Michon, con l'aiuto di un rilievo ora perduto ma pubblicato da Winckelmann in *Monumenti inediti*, tav. 178.

[7]) Reinach, *Reliefs*, III p. 247, 3-4, Matz-Duhn, *Antike Bildwerke in Rom*, 3684.

[8]) « Röm. Mittheil. » I (1886), p. 167-172, tav. IX e X (von Duhn).

[9]) Grueber, *Roman Medallions in the British Museum*, tav. VIII.

[10]) Secondo l'interpretazione del von Duhn (art. cit.), il medaglione rappresenterebbe l'arrivo del serpente sacro all'isola del Tevere, mentre la scena del rilievo mostrerebbe il serpe stesso, già stanziato nella sua isola, che esce fuori per abbeverarsi alla sacra fonte. Ma il Dressel (« Zeitschrift für Numismatik » 1899, p. 32-36) contesta che la scoscesa rupe del rilievo e della medaglia possa rappresentare la piatta ed uniforme Isola Tiberina. Egli propone invece di riconoscere nella località rappresentata l'Aventino; tanto più che l'Hülsen già potè dimostrare (« Dissertazioni della Pontificia Accademia Romana » VI (1895), pag. 253 sg.) che gli archi che si vedono, a sinistra, sulla moneta, non sono quelli di un ponte (come aveva opinato il von Duhn), bensì rappresentano i *navalia*, dove si tiravano in secco le navi, dopochè avevan depositato ad Ostia il loro carico (Ved. Besnier, *l'Isle Tibérine dans l'antiquité*, p. 181 sgg.).

[11]) Per il culto di Asclepio in Roma, vedi Wissowa, *Religion und Kultus der Römer*, 2 Aufl., p. 306 sgg.).

[12]) Il rilievo di Amfione ricorda in realtà il bel pannello Colonna con l' « Ermafrodita », illustrato nella tav. XIII del nostro I Volume; e in effetto lo Wace lo data all'anno 130 d. C., forse con ragione; ma la questione è delle più difficili a decidere.

[13]) Bartoli, *Antichi sepolcri*, tav. 48; Helbig-Amelung, 1845.

[14]) Cohen, « Faustine Mère » 55 (sul verso l'iscrizione *Aeternitas S. C.*). Per il tempio, che si suppone essere stato consacrato da Faustina, vedi Graillot, *Cybèle*, p. 151.

[15]) Graillot, op. cit., tav. VII 3 (medaglione di Cizico).

[16]) Il soggetto fu identificato dal Furtwängler: vedi la bibliografia in Richter, *Griech. Etrusk. Röm. Bronzel in Mus. v. New-York* (1915), n. 258.

[17]) Lanciani, *Ruins a. Excavations*, p. 135, fig. 51.

[18]) Graillot, p. 430, in nota.

[19]) « La testa, le braccia e le parti anteriori dei piedi sono state scolpite a parte; si sono rinvenute anche tracce di ganci di ferro, indicanti il guinzaglio di due leoni. Le rovine furono da me vedute, con la statua e i leoni, nel 1893 ». (nota del Graillot).

[20]) Vedi MANCINI, in « Bull. comun. », 1922, p. 151-204, tavv. XI-XXVI.

[21]) Per l'iscrizione, vedi DESSAU, I p. 88, n. 347.

[22]) AMELUNG, *Skulpt. des Vatik. Mus.*, p. 883, n. 223 (la descrizione è del PETERSEN).

[23]) Plinio, *Nat. Hist.*, XXXVI 72.

[24]) Nella Sala in forma di Croce greca, in Vaticano; HELBIG-AMELUNG, 312.

[25]) HELBIG-AMELUNG, 891-893; STUART JONES, « P. B. S. R. » III p. 251 sgg. con tutta la bibliografia; vedi anche LANCIANI, *Storia degli scavi di Roma* (Roma 1902-04), I p. 221 sg.

[26]) Vedi l'ordine proposto dallo Stuart Jones e le sue interpretazioni delle singole scene nell'art. cit.

[27]) Lo WACE (in « P. B. S. R. » IV p. 25) interpreta l'iscrizione in modo diverso e crede che quest'arco di M. Aurelio fosse situato nel Foro di Traiano.

[28]) Il rilievo sembra rotto lungo il margine. Io l'ho veduto parecchi anni fa e non ne conosco le precise dimensioni.

[29]) Cfr. TENNEY FRANK, *History of Rome*, p. 506.

[30]) MICHON, in « Monuments et Mémoires » XVII (1909), p. 145 sgg., il quale oppone serie obbiezioni a qualche parte della teoria dello Wace per l'attribuzione del rilievo all'arco.

[31]) STRONG, *Apotheosis and After-life*, tav. XI e pag. 90.

[32]) Un particolare notevole si è però fatto rilevare; e cioè che questi giganti riproducono un tipo più umano, e perciò più antico, che non quelli dell'altare di Pergamo.

[33]) « Notiziario Archeologico », Roma 1915, p. 45, figg. 2-5.

[34]) *Catal. of Sculptur. Brit. Mus.*, II 1384.

CAPITOLO XIII.

La Colonna Aureliana commemorante le guerre del 174 e del 176

La seconda grande manifestazione dello stile continuo — la colonna destinata a commemorare le imprese militari di Marco Aurelio — fu incominciata forse negli ultimi anni della vita dell'Imperatore, ma non fu terminata prima del 193 d. C.[1].

Quantunque questa colonna sorga nella piazza più frequentata della moderna Roma, essa è tuttavia meno apprezzata e meno conosciuta di quella di Traiano; e la ragione di ciò è forse da ricercarsi, in parte, nel peggiore stato di conservazione in cui si trova, ma principalmente nel periodo al quale appartiene. Eretta settantacinque anni almeno dopo quella di Traiano, la Colonna Aureliana si considera come appartenente ad un periodo di piena decadenza; giacchè tutto ciò che la scultura produsse verso la fine del secondo secolo d. C., si giudica *a priori* cosa «povera», «senza vita», «senza contenuto», «schematica», e così via. E c'è di più: i non pochi studiosi che, quando trattavano della colonna traiana, si erano mostrati piuttosto avari di lodi e avevano cercato di farvi rilevare una servile imitazione dei modelli greci e una totale noncuranza dei canoni classici, dimenticano tutto ciò, una volta di fronte alla colonna aureliana. Per essi allora la colonna traiana, considerata dal loro nuovo punto di vista, diviene il modello classico, e agli artefici dell'altra tocca un duplice biasimo: da un lato, di essere puri e semplici imitatori dei loro predecessori del tempo di Traiano; dall'altro, di avere osato allontanarsi dal modello traianeo.

Le due colonne sono di eguale altezza (100 piedi), ma la colonna aureliana, che culminava col gruppo di Marco Aurelio e Faustina anzichè

con la semplice statua dell'Imperatore, si assottiglia in cima assai meno di quella traiana, e risulta di conseguenza più massiccia e meno slanciata[2]. Sul probabile aspetto della base nell'antichità, abbiamo solo la pianta congetturale del Calderini; ma in una serie di stampe del Rinascimento, la vediamo nelle condizioni in cui si trovava prima del radicale «restauro» del 1589. Una stampa di Enea Vico, per esempio, eseguita nel 1550[3], ci mostra la base mutilata coi tre ordini superiori e il quinto ordine inferiore del lavoro in muratura spogliati del loro rivestimento esterno, ma col quarto ordine ancora decorato col «Trionfo» dell'Imperatore: l'omaggio dei capi vinti, a sinistra, e a destra, i preparativi pel sacrificio. Era questa la faccia principale: da altre stampe apprendiamo che gli altri lati erano decorati con festoni appesi a Vittorie. Sull'antico aspetto del plinto nessun'altra notizia sufficientemente sicura possiamo procurarci in aggiunta a quanto ci dicono quelle stampe, se non che esso era di altezza quasi doppia di quello della colonna traiana e doveva portare l'iscrizione. Nel 1589, per ordine di Papa Sisto V, l'architetto Domenico Fontana (1543-1614) fu incaricato del restauro della colonna; e, per quanto possa parere incredibile, resulta che fu proprio lui a scalpellare via i rilievi del quarto ordine e a rivestire il piedistallo così come lo vediamo attualmente. Furono allora disposte sui quattro lati le lunghe iscrizioni moderne, e al tempo stesso la colonna, che aveva perduto da un pezzo il suo antico gruppo imperiale, ricevette una colossale statua di S. Paolo, a riscontro di quella di S. Pietro della colonna traiana. Questo rivestimento moderno è allo stesso livello dell'attuale piano della piazza, sicchè parte dell'antico basamento rimane sotterra.

La vera e propria colonna poggia su di un *torus* decorato con foglie di quercia. Subito al di sopra di esso comincia la spirale, come nella colonna traiana, e raggiunge la cima con ventitre giri; e la zona del rilievo è, del pari che nell'altra colonna, divisa a metà da una Vittoria in atto di adornare un trofeo. Abbiamo così evidentemente due campagne diverse benchè consecutive; la prima deve essere la guerra germanica del 171, la seconda, la guerra sarmatica del 173-175; ogni ulteriore interpretazione storica mancherebbe di sicurezza. Nella prima serie predomina il tipo germanico dalle fattezze regolari, il portamento dignitoso, il cranio alto e rotondo; nell'altra troviamo invece i Sarmati con la fronte piatta e sfuggente, la bocca aperta, i capelli arruffati e le barbe incolte[4]. I due tipi sono però mescolati; e così la nota rappresentazione del «Miracolo della pioggia», che si verificò nella seconda guerra, si trova in realtà collocata fra gli episodi della prima. Evidentemente gli avvenimenti rappresentati non sono che debolmente connessi col

APOTEOSI DI MARCO AURELIO (rilievo da Efeso).

Vienna.

Arco di Marco Aurelio.

Tripoli

fatto storico corrispondente, ed ha certo ragione lo Stuart Jones, quando vede nei rilievi della colonna «una scelta di operazioni e di scene caratteristiche, raggruppate a seconda del popolo coinvolto nella guerra».

Passando ora in rapida rassegna i rilievi, toccheremo appena di questi punti discussi, ma descriveremo invece le scene così come si svolgono dinanzi ai nostri occhi, soffermandoci a rilevare tutto ciò che ci si offrirà di

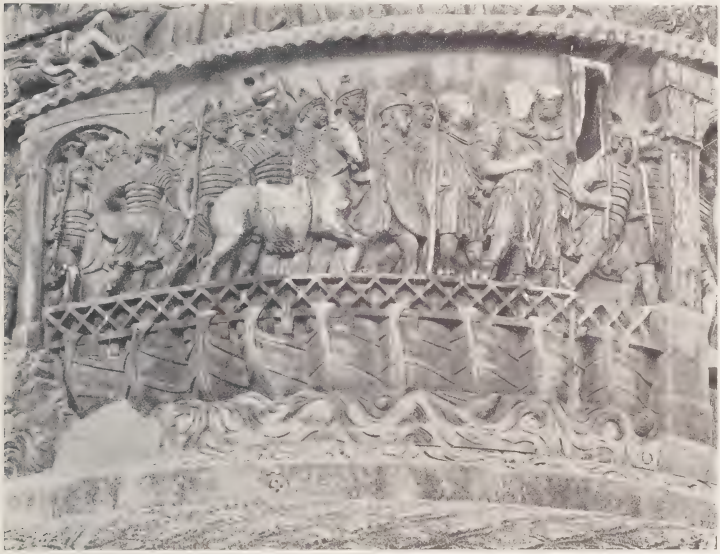


Fig. 167 — L'esercito romano passa su di un ponte di barche — *Colonna di M. Aurelio.*

nuovo e di personale nel trattamento di queste sculture e tutte le affinità che esse ci presentano con quelle della colonna traiana. Sarà ancora nostra guida il Petersen, il quale ha fatto per la colonna aureliana lo stesso che per quasi tutti i monumenti romani di una qualche importanza[5].

A) Prima guerra (169-172 d. C.)

Anche qui, come sulla colonna traiana, la località in cui si inizia la campagna, è indicata da una tranquilla scena rivierasca. Sull'argine del fiume si vedono forti e case; una lunga palizzata si stende di fronte alle case; cumuli di legna e di fieno sono pronti, a disposizione dell'esercito: lungo la palizzata sono collo-

cate sentinelle armate (I tav. 5-7). Indizi di traffico fluviale si riscontrano sulle lastre successive assai mutilate. Si riconosce sullo sfondo una città (Carnuntum); sul fiume navigano navi da trasporto romane con soldati e rifornimenti per l'esercito (II tav. 8-9). Nel punto in cui un rialto roccioso chiude a destra la scena, si vede il dio fluviale Danubio che, di dentro alla sua grotta, incita, con un gesto della mano destra, l'esercito romano ad attraversare un ponte di barche [6]. Immediatamente a destra, vediamo l'esercito apparir fuori di dietro il rialto roccioso, passar di sotto l'arco in capo al ponte e poi di nuovo di sotto ad un secondo arco all'altra estremità del ponte (III tav. 9-10). Può riuscire istruttivo un confronto, per mezzo di fotografie e di stampe, delle due scene della traversata del Danubio, così come sono trattate rispettivamente sulla colonna traiana e sulla aureliana, al fine di rilevare i parallelismi o le divergenze fra le due composizioni. Ci accorgeremmo così che sulla colonna aureliana è meno curato il « particolare »: i soldati non portano addosso, come sull'altra, le provvigioni e i bagagli più leggieri, ma semplicemente la completa armatura. D'altra parte le loro fattezze sono individuate in più alto grado che sulla colonna traiana, dove gli artisti si limitavano alla ripetizione di poche fisionomie tipiche. Le truppe marciano su tre file; e anche questa densità di movimento contribuisce a produrre una maggior varietà di linee; ne risulta un effetto meno misurato e ritmico, ma più animato e disinvolto. Il passaggio degli archi avviene in modo quasi tumultuoso; presso il primo arco un soldato guarda indietro come per accertarsi della causa del tumulto che si fa dietro di lui. Il movimento di questo soldato, come pure di quelli che sono ancora sotto l'arco, differisce sostanzialmente dalla quiete pacifica dei soldati che si vedono sotto l'arco, alla lastra n. 12 della colonna traiana. Ma tanto attorno al primo arco quanto presso al secondo, il movimento è dominato dall'armonia del disegno, mentre le curve delle piume degli elmi e dei corni riprendono abilmente le linee dell'arco. Presso il secondo arco, un'asta si allunga audacemente, obliqua, in alto e il crudo contrasto che essa porta nel disegno, previene una possibile monotonia di effetti.

Marco Aurelio, il cui volto è reso disgraziatamente irriconoscibile dallo stato di corrosione del rilievo, sta alla testa del suo esercito con due ufficiali al fianco. Nella nobile figura alla sua sinistra si è soliti riconoscere Pompeiano, marito della figlia sua Lucilla. Però io preferisco l'interpretazione dello Stuart Jones, il quale identifica questo personaggio — che apparisce a fianco di Marco anche nel pannello trasferito sull'arco di Costantino (pag. 254) — con Marco Basseo, *praefectus praetorio* (figg. 167-168).

Tosto vediamo Marco col suo Stato Maggiore, in piedi su una sporgenza rocciosa, mentre si appresta a rivolgere un'*allocutio* alle truppe raggruppate più indietro (IV tav. 11-12). Le lastre successive sono molto danneggiate: l'esercito muove verso un accampamento, del quale appariscono a destra gli alti valli (v. tav. 12); al di fuori si possono riconoscere tracce di una processione delle *suovetaurilia* (tav. 13 a). Ricomincia quindi la marcia in avanti verso una località abbandonata dal nemico, che i Romani sembrano intenti a distruggere: sul davanti, a destra, pascolano alcuni cavalli (VII, tav. 13b. 14). E il grosso dell'esercito non è molto lontano; poichè, alla scena VIII, vediamo l'Imperatore fuori della sua tenda, accompagnato dai soliti alti ufficiali. Egli riceve la sottomissione dei

capi germanici; e due cadaveri di Germani giacciono sul davanti del quadro (tav. 15). Quindi Marco, stando su un rialto del terreno con Basseo ed un altro ufficiale, legge alle truppe il contenuto di un *rotulus*: evidentemente un editto (IX tav. 16 a). Più oltre, sulla riva sinistra di un fiume impetuoso, quattro Germani dall'aspetto selvaggio sembrano aspettare il momento propizio per scagliare le grosse pietre che tengono nelle pieghe dei mantelli, sull'Imperatore romano che esce con la sua guardia dal campo fortificato, sulla riva destra. Questa seconda scena,

Fig. 168 — I Romani all'uscita del ponte — *Colonna di M. Aurelio.*

di bellezza veramente singolare, dimostra negli artisti di questa colonna un senso della composizione spaziale assai più sviluppato che non in quelli della colonna traiana. A differenza del solito, essi non hanno avuto paura dello spazio vuoto e sono riusciti così a mettere le varie parti di questa composizione in più felice e corretta relazione fra di loro. La disposizione delle figure sovrapposte è adottata per i soldati dentro il forte, ma l'Imperatore e la sua guardia, al di fuori, formano un gruppo isolato cui dà maggior risalto l'assenza di folla all'intorno; esso tuttavia è legato abilmente coi soldati della fortezza dal noto motivo delle aste dritte in alto. Questo sistema di distribuzione dei gruppi richiama quello di certe pitture di Duccio da Siena (tav. 17 a) (fig. 169).

Dall'altra parte del forte c'incontriamo con un elemento miracoloso o soprannaturale che, per la prima volta, su questa colonna, fa la sua comparsa nel-

l'arte. I Germani si sono provati a dar la scalata ad un forte romano per mezzo di un'impalcatura di legno; ma un grosso fulmine vi cade sopra, precipitando a terra gli assalitori e appiccandovi il fuoco. A destra Marco, che era occupato a dirigere dei lavori di misurazione del campo, si ferma, additando con un gesto significativo

Fig. 169 — Marco con la sua guardia al di fuori di un campo — *Colonna di M. Aurelio.*

la catastrofe che ha colpito i barbari: — *fulmen de coelo precibus suis contra hostium machinamentum extorsit* (« con le sue preghiere ottenne che un fulmine cadesse giù dal cielo contro l'arnese guerresco dei nemici ») [7] — l'aiuto soprannaturale, da lui scongiurato, non è dunque mancato. La scena illustra una specie di miracolo imperiale; un nuovo tema artistico, questo, che ci fa fare un passo verso quei soggetti cristiani, destinati col tempo a soppiantare quelli pagani (fig. 170).

Le scene susseguenti (XII-XV, tav. 18-20) sono molto corrose. Dopo qualche scaramuccia fra i Romani e i loro nemici (XII), vediamo l'Imperatore (XIII), ravvolto nell'ampia toga e col capo velato, offrire presso un tripode un sacrificio propiziatorio pel viaggio del suo esercito, il quale sta evidentemente attraversando

Fig. 170 — Il fulmine distrugge un'impalcatura dei barbari — *Colonna di M. Aurelio.*

il fiume in barche. Subito dopo, Marco riapparisce; seduto (XIV) su una scranna militare, insieme coi soliti suoi ufficiali, sorveglia da un'altura del terreno la marcia della cavalleria attraverso una regione montuosa. Lo si vede subito dopo alla testa delle sue truppe (XV); egli ha a lato Basseo, e un paggio conduce il suo cavallo. Ma la tenda che sta sopra, indica che l'esercito s'è quasi a un tratto fermato. Ma non per lungo tempo; giacchè nel quadro successivo esso riapparisce pronto

per la marcia, la quale però, per una qualche ragione non ancora manifesta, è subito nuovamente interrotta. In un campo, è disteso un bue, morto o agonizzante; un altro bue pare che salti selvaggiamente sul corpo del compagno. Dalla scena successiva si capisce che una terribile siccità ha obbligato le truppe a fermarsi e distrugge il bestiame. Ma una volta ancora il cielo aiuta i Romani. Le nubi si fendono e Giove Pluvio stesso, distendendo le grandi braccia alate, scuote giù dalle membra poderose la pioggia benefica sui soldati (fig. 171) [8].

.... Madidis Notus evolat alis
Terribilem picea tectus caligine vultum,
Barba gravis nimbis: canis fluit unda capillis [9].

Il diluvio torrenziale, se dà vita e sollievo ai Romani, porta invece al nemico inondazione e morte: si vedono gli uomini e i cavalli travolti giù nei crepacci dei monti. L'episodio ha qualche cosa di cupo e di feroce, che ci fa ripensare al Vecchio Testamento. I torrenti d'acqua che apportano beneficio ai Romani e distruzione ai loro nemici, ci ricordano l'esultanza con cui lo scrittore del Vecchio Testamento racconta della divisione delle acque del Mar Rosso per lasciar passare gli Israeliti e del loro richiudersi sull'esercito faraonico.

Il tipo artistico risente forse, indirettamente almeno, di qualche reminiscenza dell'Jupiter Caelus nella battaglia di Tapae sulla Colonna Traiana (scena XXV); ma è evidente il progresso verso una maggiore efficacia di espressione. Il dio traianeo che guarda serenamente dal cielo, è ancora simile allo Zeus ellenico; egli ha la serena dignità di quelle figure che, come il Nilo del Vaticano o il Tevere del Louvre, riproducono i tipi tradizionali degli dei dell'olimpo, trasformati in divinità naturali con l'aggiunta di attributi esterni. Il dio della pioggia della colonna aureliana, nel suo aspetto velato di profonda malinconia, ha qualche cosa dell'«Uomo de' dolori»; la sua è l'espressione patetica del «Santo Volto» del Sudario, piuttosto che quella degli dei lisippei o ellenistici, e il suo atteggiamento grave, le braccia distese per accogliere «ciò che si rivolge» a lui, presenta qualche analogia con la medioevale *Mater Misericordiae*, che sotto il suo largo manto ricovera e protegge i supplicanti che le si affollano attorno.

E questa lastra deve appunto la sua grande fama alla supposizione, durata a lungo, ch'essa illustrasse un miracolo cristiano. Il miracolo della pioggia fu attribuito alle preghiere della legione cristiana la quale, in segno di gratitudine per l'ottenuto prodigio, si ebbe da Marco Aurelio la denominazione di *Fulminata* [10]. In realtà però, una legione di tal nome era esistita nell'esercito romano fin dai tempi di Augusto. Benchè in questa scena del

diluvio la figura dell'Imperatore non sia messa tanto in vista come in quella precedente della distruzione della macchina d'assedio nemica, mi sembra tuttavia probabile che stesse anche qui dinanzi alla mente degli artisti il rac-

Fig. 171 — Il miracolo della pioggia — *Colonna di M. Aurelio*

conto che attribuiva la pioggia — come il fulmine — al diretto intervento di Marco Aurelio: *suis pluvia impetrata cum siti laborarent* («egli ottenne per la sua gente la pioggia, quand'essi erano tormentati dalla sete»)[11].

Dopo quest'episodio miracoloso, si riprende subito il racconto della guerra. Nella scena XVII Marco, in piedi su di un rialto del terreno, riceve la sottomissione di tribù germaniche, di cui fanno parte numerosi fanciulli. Tralasciando parecchi rilievi molto corrosi, nei quali si vuol vedere rappresentata la cattura della casa e della famiglia di un capo germanico (XVIII, XIX), torniamo di nuovo a Marco e al suo Stato Maggiore (tav. 26 b) che, al di fuori della tenda imperiale, osservano un convoglio di prigionieri che si allontana verso sinistra. Segue un

vasto quadro che rappresenta i Romani intenti a saccheggiare e a distruggere un grosso villaggio germanico del quale incendiano le capanne. Il nemico sgomento chiede mercè; e, sui davanti, donne e fanciulli cercano disperatamente scampo nella fuga. In mezzo a questa scena di desolazione apparisce Marco e, mentre i soldati continuano la loro opera di distruzione, il mite imperatore filosofo non sa impedire che un prigioniero germanico sia decapitato davanti a' suoi occhi. Lo vediamo quindi all'esterno della sua tenda coperta di ricchi arazzi, mentre le guardie romane introducono alla sua presenza il principe germanico catturato seguito dalla moglie vestita di una lunga tunica attillata (XXII).

In questa scena l'Imperatore è intento a parlamentare coi legati germanici da una riva all'altra di un piccolo fiume. Il resultato del colloquio si fa manifesto nella scena successiva, dove Romani e Germani insieme collegati combattono contro tribù sarmatiche (XXIII). A questo punto i rilievi sono così mutilati e gli episodi si ripetono con tale uniformità che non vale la pena di fermarsi su di essi.

XXIV: l'esercito romano in marcia ributta un attacco sulla sua retroguardia.

XXV: gli assalitori sono fatti prigionieri.

XXVI: l'Imperatore è alla testa delle sue truppe.

XXVII: seguìto dal suo Stato Maggiore, si spinge all'assalto su per uno scosceso colle, attraversando e sparpagliando le forze nemiche.

XXVIII: ancora una volta i Romani attraversano un fiume con barche e arrivano ad un campo fortificato, nell'interno del quale Marco offre un sacrificio, evidentemente per impetrare una buona traversata su di uno stretto ponte di barche.

XXIX: appena passato il ponte, i Romani incontrano subito i nemici.

XXX: altra scena di sacrificio. Marco, col capo velato, sta in piedi tenendo un *rotulus* nella mano sinistra e nella destra una coppa da libagioni; dietro di lui, è un camillo con l'incensiera. Vicino a Marco, a sinistra, in atto di parlare confidenzialmente con lui, sta un vecchio barbato, probabilmente uno dei filosofi suoi amici. Questo gruppo presenta una curiosa analogia con quello di « Gesù tradito da Giuda ». Avanzano da destra due degli animali destinati al sacrificio, il toro e l'ariete. In una bella scena (XXXI), nella quale è accuratamente evitato ogni affollamento soverchio, l'Imperatore viene a trattative con due capi germanici, che prestano ambedue giuramento alzando l' indice e il medio della mano destra (XXXII). Dopo una sosta durante la quale sembra che l'Imperatore e il suo Stato Maggiore, che stanno in alto, siano intenti a discutere con un gruppo di soldati in basso, i Romani riprendono al galoppo l'avanzata, con l'Imperatore alla testa. Tosto arrivano ad un fiume che attraversano in barche (XXXIV, tav. 41 a). L'affettato convenzionalismo nella rappresentazione dei fiumi e di altri spunti di paesaggio, già osservato sulla colonna traiana, si accentua ancor più sull'aureliana. Le lastre successive (tav. 41 b e quasi tutta la 42 a) sono restauri moderni. Dopo marce e contro marce (XXXV-XXXVI), Marco (XXXVII) apparisce davanti alla sua tenda, donde osserva il progredire de' suoi eserciti. Ma lo si rivede subito dopo a destra, quasi faccia a faccia con se stesso. Egli si ferma con due signiferi; pare che abbia raggiunto il campo, mentre le truppe respingono un attacco di Sarmati alla retroguardia (XXXIX); nella scena successiva, questi stessi cavalieri sarmati, con la

caratteristica chioma selvaggia, implorano mercè (XL). Segue un certo numero di lastre restaurate (tavole 47 b. 48 a), e arriviamo così alla magnifica scena alla tav. 48 b (XLI), nella quale Marco, che tiene il *rotulus* nella sinistra, riceve un capo anziano che gli sta dinanzi a testa bassa e con la destra portata sul petto. La scena successiva desta curiosità e interesse insieme, benchè per lo stato di corrosione in cui si trova non se ne possano afferrare che le linee generali. Nella parte superiore (cioè sul fondo) quattro figure sedute, voltate verso l'osservatore, pare stiano attente allo svolgersi di una cerimonia sul davanti del quadro. Qui un giovane rivestito dell'armatura, stando seduto, si volge ad abbracciare le ginocchia dell'Imperatore, della cui figura, molto mutilata, si riconosce solo la parte superiore: di sotto il mantello militare si vedon spuntare le strisce di cuoio della corazza. Marco tocca con la destra l'omero di un uomo barbato, il quale alla sua volta ha messo la sua mano destra sulla fronte del giovane. Questo strano episodio, che sorprende di trovar qui, in mezzo a scene di accampamenti e di battaglie, non fu per ora spiegato (XLII).

Ed ecco di nuovo un attacco di sorpresa contro un villaggio nemico (XLIII); i Romani galoppano all'inseguimento dei fuggiaschi (XLIV) che si arrendono di lì a poco (XLV), raggiunti in una palude pittorescamente indicata da un alto canneto. Segue la punizione di un villaggio sarmatico; esso vien saccheggiato (XLVI) e gli abitanti sono presi prigionieri (XLVII). In questa parte le lastre sono molto restaurate. Marco ordina alle truppe di continuare l'inseguimento del nemico attraverso la palude (XLVIII), e frattanto egli riceve dei messi (XLIX); questa bellissima scena emula, senza però imitarla servilmente, l'altra della colonna traiana col magnifico ricevimento delle tribù assoggettate (vedi pag. 168). Da destra si vedono apparire alcuni Germani, due dei quali montati, seguiti da vicino dai soldati romani, venuti fuori da un forte, più, come sembra, per misura di precauzione che con intenti aggressivi. Subito a destra apparisce un secondo forte simile al primo: i Romani lo attaccano con successo (L). L'Imperatore riceve quindi un altro capo forestiero (LI); sono notevoli in questa scena la splendida posa e il modellamento del gruppo delle guardie, rappresentate da tergo. Un'altra tribù è attaccata e i Sarmati si arrendono (LIII). I Romani attaccano quindi una fortezza, di cui vanno all'assalto dopo aver formata una potente *testudo* (LIV) (cfr. pag. 167 sulla colonna traiana). Infine l'Imperatore parla dal *suggestus* alle truppe, schierate in basso in gruppo imponente e ben ordinato (LV). Dei trofei e una Vittoria che scrive sullo scudo, separano la campagna germanica dalla sarmatica.

B) Seconda Guerra (174-176 d. C.)

Le sculture della seconda parte della colonna illustrano sommariamente gli eventi del *Bellum Sarmaticum* del 174-176d. C. Ma lo studioso ha ormai tale familiarità con la narrazione continuativa che, per questa seconda campagna, sarà più che sufficiente una rapida occhiata alle scene più significative. Alla tavola 68 a, è degna di nota la curiosa rappresentazione delle barche, col metodo della sovrapposizione; gli spazi intercedenti sono riempiti da linee ondulate indicanti il Danubio (scena LX). Alla scena LXI è riprodotto un gruppo di Germani prigionieri

(tav. 69 a); essi stanno aspettando il momento dell'esecuzione (tav. 70 a), in atteggiamenti che sono evidentemente ispirati all'arte traianea (cfr. pag. 202): notevoli in special modo la donna che tiene il mento appoggiato sulla mano sinistra, in atteggiamento di dolore, e l'altra che le stringe la fronte fra le mani con atto pieno di dignitosa mestizia. Superba anche quella testa di un Germano decapitato (tav. 69 b), dalle nobili fattezze già irrigidite dalla morte. Alla scena LXIII, due Romani giustiziano un capo germanico (tav. 72 a): nel movimento e nelle pose, questo gruppo ricorda la morte di Decebalo, sulla colonna traiana. Un altro bel gruppo è quello della scena LXIV (tav. 74 a) il cui centro è occupato da una quercia; alcuni capi germanici, fatti prigionieri, sono giustiziati: l'artista ha saputo abilmente passare dal quadro movimentato della cavalleria galoppante alla scena dei soldati che si sono fermati attorno a Marco per mostrargli le teste dei nemici uccisi (LXVI tav. 75). Alla scena LXXIII (tav. 82) si vede un bel gruppo di donne prigioniere facenti parte del convoglio degli ostaggi (fig. 172). La LXXV rappresenta l'Imperatore che versa la libagione sulle fiamme di un'ara. Notevole è anche il quadro della cavalleria ausiliaria spinta a tutto galoppo, alla scena LXXVIII (tav. 87), per la maggiore scioltezza con cui i gruppi si muovono nello spazio.

Nella composizione della scena LXXXI (tav. 92) sarebbe più facile riconoscere lo stile di un Quattrocentista senese che non quello solitamente usato nell'antichità. Si vedono delle tende e sentinelle sopra i valli di un campo fortificato. A sinistra, un soldato esce da una porta: nel mezzo, all'estremo del campo, Marco, con la mano alzata nel gesto che l'arte cristiana si approprierà in seguito per il segno dela benedizione, sta in piedi fra due de' suoi ufficiali quasi come un Cristo medievale in mezzo a Pietro e Paolo (cfr. scena CI e fig. 173).

Dopo avere attraversato un ponte, i soldati romani fanno prigionieri donne e fanciulli germanici, mentre, in alto, una splendida principessa prigioniera siede, con la figlia a lato, in un carro tirato da buoi (LXXXIV-LXXXV, tav. 96 a). La scena XCIII contiene una bella rappresentazione della marcia dell'esercito romano con le macchine da guerra e i carriaggi. Nella XCVII i soldati romani catturano ed uccidono delle donne sarmatiche che cercano pietosamente di difendersi. La scena CI (tav. 110 a), localizzata anch'essa in un campo fortificato, richiama la composizione precedente della tav. 92 a. Questa volta Marco e i suoi ufficiali si vedono di sopra le mura, dentro il campo, alle cui porte si accede, dall'uno e dall'altro lato, per mezzo di due rampe di scalini. Dalla porta centrale, sul davanti, entra correndo una sentinella, per comunicare che un pericolo si avvicina (vedi Petersen, pag. 88) (fig. 173).

Più oltre, è il magnifico gruppo di una donna col figlio abbracciato a lei (CIV, tav. 113 a). Seguono scene di battaglia (fra queste, l'attacco — respinto — dei barbari contro un campo romano), le quali ci conducono alla conquista definitiva e alla pacificazione di quelle barbare tribù; e così anche qui, come sulla colonna traiana, la grande guerra si chiude con un motivo pastorale.

Nella breve analisi ora terminata, ho qua e là indicato varî punti di rassomiglianza della colonna aureliana con quella traiana, sia nel modo di comporre, di raggruppare, di atteggiare, sia sotto altri aspetti; e questa enu-

merazione avrebbe potuto prolungarsi direi quasi all'infinito, giacchè è carattere peculiare dell'arte antica di appagarsi di formule esterne già esperimentate e piaciute. La grande arte cerca di economizzare le sue forze nè si pone alla scoperta di nuove formule se non quando le antiche vanno per-

Fig. 172 — Donne prigioniere — *Colonna di M. Aurelio.*

dendo le loro attrattive e debbono essere abbandonate come non più rispondenti ai nuovi fini. Ma anche usando formule uguali o simili, un artista o una scuola di artisti che si mantengono in contatto spirituale col loro soggetto, sapranno rivestirle volta a volta di un nuovo significato. Qualora se ne studiasse ed osservasse più da vicino lo spirito informatore, non si affer-

merebbe senz'altro che un'arte è derivata e quindi priva di originalità e di significato, sol perchè accoglie forme lasciate in eredità dall'arte delle precedenti generazioni o magari prese in prestito da altri popoli.

V'è certamente, e non potrebbe non esservi, una sensibile rassomiglianza di composizione fra i rilievi delle due colonne; ma è una rassomiglianza puramente superficiale, e le divergenze sono più numerose e più profonde di quanto non appaia a prima vista. Analizzando il primo passag-

Fig. 173 — Una sentinella segnala un pericolo a Marco — *Colonna di M. Aurelio.*

gio del Danubio, ho cercato di far vedere come lo studioso possa imparare ad afferrare e a capire la divergenza di concezione artistica fra due episodi simili riprodotti secondo le regole di una stessa convenzione esterna. È un fatto, che tutta la colonna aureliana lascia apparire fini e metodi diversi a quelli cui s'inspirarono gli artisti traianei, benchè naturalmente lo stile continuo proprio della narrazione pittorica, adoperato per la decorazione di ambedue le colonne, renda palese il legame fra di loro. Sul monumento più tardo lo stile continuo è imposto ancora una volta da ragioni decorative come quello meglio adatto ad una fascia a rilievo svolgentesi su di una spirale

ininterrotta: ma non è più imposto dall'interna concezione artistica di una serie progressiva di avvenimenti; poichè abbiamo visto come questi si succedano episodicamente piuttosto che continuativamente e come l'artista mescoli anche scene delle due guerre. Queste scene sono ancora legate insieme con notevole senso d'arte; ma da uno studio ripetuto ed attento delle due composizioni apparirà manifesto che la mente e l'occhio non sono più portati e direi quasi accompagnati a seguirne lo svolgimento come nella colonna traiana. Ed io credo probabile che gli artisti della colonna aureliana fossero sotto l'influsso delle scene a pannelli separati, come già al tempo di Traiano eran venuti di moda a lato del metodo continuo. Si ha talora l'impressione che sulla colonna aureliana si siano disposte, una accanto all'altra, alcune di queste scene, omettendo semplicemente la linea di divisione. E ciò può valere per la ripetizione della figura dell'Imperatore: ripetizione che produce talora un senso di stanchezza. Ognuna delle scene nelle quali comparisce Marco Aurelio, ha in sè qualche interesse ed importanza ma quasi mai una bellezza che colpisce. Ma la figura dell'Imperatore non si presenta più qui come una sorpresa inaspettata, non è una nota enfatica, non segna un crescendo d'interesse, come nella colonna traiana, non la si fa sparire per ricondurla in scena al momento drammatico (vedi sopra pag. 185). Questo difetto di monotonia è un portato inevitabile dell'aver trattato come un tutto unico e continuo un fatto che non era stato concepito come tale.

L'effetto generale del disegno differisce notevolmente da quello della colonna traiana, essendo qui le figure assai più compresse. Le ombre sono meno diffuse che nell'arte più antica; ciò che risulta evidente anche da illustrazioni in scala grandemente ridotta, come quelle date in questo libro. Agiscono qui evidentemente gli stessi influssi che già riscontrammo nei sarcofagi.

Studiando i rilievi aureliani, ci accorgiamo presto che, quantunque i soggetti sieno stati tolti dalla guerra guerreggiata, nondimeno l'interesse generale è rivolto piuttosto all'indole spirituale degli uomini che alle loro azioni esterne. Gli artisti sembrano spinti a rilevare atteggiamenti ed emozioni trascurate o non comprese dai loro predecessori. La loro interpretazione è al tempo stesso anche più umana e più dolce, e perciò più simpatica e più individuale, di qualunque altra tentata dagli artisti traianei, sia pur nelle scene più patetiche. Il *pathos* in senso antico, com'è inteso dai tragici greci, è rappresentato appieno sulla colonna traiana; per esempio, nell'ultima distribuzione d'acqua e in quella scena, quasi shakespeariana, del padre che, sul punto di morire, piange il figlio cui la vita vien meno. È questo il *pathos*

proprio delle grandi catastrofi d'interesse generale o singolo. Il *pathos* che troviamo sulla colonna aureliana, è invece il frutto di un'indagine più profonda ed è dettato non tanto dalle circostanze esteriori quanto da quella tristezza che s'andava allora impadronendo dell'umanità — *le monde s'attristait*. E la malinconia delle meditazioni di Marco Aurelio è quella stessa che osservammo nella concezione dell'Antinoo. Nè soltanto imperatori o uomini divinizzati ne portano il peso, ma i soldati, i barbari, le donne prigioniere, tutti sono pervasi di una nuova gravità spirituale che tanto si distanzia dall'antica serenità dei Greci quanto l'indagine psicologica di Marco Aurelio differisce dal fidente idealismo di Platone.

NOTE AL CAPITOLO XIII

[1]) Aur. Vitt., *Caes.*, 18. « *Soli omnia decrevere templa columnas sacerdotes*; cfr. 16; *ob cuius honores templa, columnae multaque alia decreta sunt.* Vedi la grande pubblicazione *Die Marcus Saüle auf Piazza Colonna*, 1896; con tavole e testo di CALDERINI, PETERSEN e VON DOMASZEWSKI.

[2]) Questa teoria, della minor snellezza della Colonna Aureliana, si deve al PETERSEN (*Marcus Säule*, p. 11; cfr. *Rom*, p. 71): il CALDERINI (*Marcus S.*, p. 29) ragiona diversamente.

[3]) PETERSEN, *Marcus S.*, p. 9.

[4]) PETERSEN, op. cit., p. 46; cfr. STUART JONES in « P. B. S. R. » III, p. 257.

[5]) I numeri romani si riferiscono alla divisione per scene del Petersen; per comodo del lettore, mi richiamo di quando in quando anche alle tavole del Bruckmann. Come per la Colonna Traiana, così anche per questa sarà di non poco vantaggio per lo studioso prender visione delle stampe del Bartoli e del Piranesi.

[6]) Cfr. il motivo simile sulla Colonna Traiana, scena II.

[7]) *Vita Marci*, 24.

[8]) Cassius Dio, LXXI, 8.

[9]) Ovid., *Metam.*, I 264: .... Con ali
umide e lente ei viensene volando;
D'un'oscura caligine ha coperto
L'orrido volto, e gravida di nembi
La folta barba; dai canuti crini
scorre la pioggia ».
(Versione di C. Bandi).

[10]) Vedi lo stupendo racconto in RENAN, *Marc Aurèle*, p. 273 sgg.

[11]) Non si tralasci un confronto accurato col racconto che di questo « miracolo » dà Cassio Dione, loc. cit. Per le differenti versioni, vedi RENAN, op. cit., e HARNACK nei « Sitzungsberichte » dell'Accademia di Berlino, 1894, p. 835 sgg. Agli autori citati dal Boissevain nella sua edizione di Cassio Dione, va aggiunto K. PRAECHTER, in « Byzantinische Zeitschrift », 1905, p. 257-259.

SARCOFAGO CON SCENA DI SOTTOMISSIONE DI BARBARI AD UN GENERALE ROMANO

Roma - Vaticano.

SARCOFAGO CON RAPPRESENTAZIONE DEL MITO DI MEDEA.

Roma - Museo delle Terme.

Sarcofago di Torrenuova, con scena di iniziazione eleusina.

SARCOFAGO DI MELFI (facciate laterali).

CAPITOLO XIV.

Sarcofagi del periodo di Adriano e degli Antonini.

§ 1. Valore artistico dei sarcofagi adrianei e antoniniani — § 2. Sarcofagi con la leggenda di Oreste e con la strage dei Niobidi; confronto col « Sarcofago di Alessandro » — § 3. Rappresentazioni di Eroti su sarcofagi e altari — § 4. Sarcofagi antoniniani — § 5. Sarcofagi a nicchie e a colonnette.

§ 1. Valore artistico dei sarcofagi adrianei e antoniniani. — Studiando l'arte ufficiale del principato di Adriano, sembrava che avessimo perduto di vista lo stile continuo, che pure, nella colonna traiana, eretta soltanto tre anni prima dell'accessione di Adriano, aveva offerto così splendido esempio delle sue qualità artistiche e narrative. Ma se questo metodo rimase per qualche tempo nell'ombra, sotto l'influsso forse di quel nuovo ellenismo allora di moda nei circoli imperiali, era nondimeno radicato profondamente quale modo di rappresentazione popolare e genuinamente romana; e lo ritroviamo infatti fra i più umili monumenti, quali i sarcofagi scolpiti, che, dal tempo di Adriano in poi, per il frequente mutare dei sistemi di sepoltura, furono prodotti in gran numero. Questi sarcofagi, dentro le tombe dimenticate, sfuggirono alla distruzione che raggiunse opere d'arte assai più cospicue; e possono così aiutarci a colmare le lacune nella nostra conoscenza della scultura romana dopo la metà del secondo secolo d. C. Per molto tempo questi monumenti — dei quali si trovano esemplari quasi in ogni collezione — furono a torto trascurati; ma in questi ultimi anni è stata riconosciuta la loro importanza estetica; e, per quanto concerne soggetto e composizione, si possono convenientemente studiare nella grande pubblicazione del Robert.

Però, l'interesse che i sarcofagi romani presentano, è anche largamente dovuto alle nuove credenze spirituali che trovavano in essi la loro

espressione e che andavano allora infondendo nuova vita in ogni forma di arte. E di questa rinnovata religiosità del secondo secolo e di quella passione per il simbolismo che fin dai tempi d'Augusto era venuta acquistando grandissima diffusione, come dimostra la decorazione degli altari del primo secolo, la conseguenza fu che il vecchio patrimonio mitologico del paganesimo fu ridotto ad un repertorio di simboli, facilmente comprensibili, delle prove e delle tentazioni di questa vita e dei castighi e delle ricompense della vita futura. Così, le peregrinazioni di Dioniso e il definitivo trionfo del dio, la punizione dei Niobidi o di Marsia, le fatiche di Ercole terminanti nella apoteosi dell'eroe, ed altri innumerevoli miti, per non parlare degli episodi tolti dalla vita di tutti i giorni, furono usati per impartire salutari insegnamenti e per mettere la divinità in rapporto con gli uomini. Nè il significato del mito si cercava più nelle parole del racconto, bensì nella interpretazione soprannaturale di esso; in altre parole, episodi e narrazioni mitologiche si trasformarono in altrettanti simboli immaginosi. Non è questo un fatto che possa essere qui studiato; ma si dovrà averlo bene in mente in ogni esame che avremo da fare dei rilievi dei sarcofagi.

§ 2. Sarcofagi adrianei nel Museo del Laterano. — Appartengono al periodo di Adriano due dei più bei sarcofagi romani, che si possono comodamente studiare e confrontare tra loro, giacchè stanno insieme nella sala XII del Museo del Laterano, essendosi in realtà rinvenuti in una stessa tomba non lontano dalla Porta Viminale. Fortunatamente, in questo caso, la data è sicura, poichè fra i mattoni, con cui era costruita la camera sepolcrale, se ne trovarono due con le date del 132 e 134 d. C.; proprio nel bel mezzo, dunque, del principato di Adriano. I due sarcofagi, e cioè il N. 799 (Helbig-Amelung, 1207) con la «leggenda di Oreste», e il N. 813 (Helbig-Amelung, 1209) con la «Strage dei Niobidi», appartengono ad una classe di composizioni, a proposito della quale possiamo affermare col Wickhoff che lo «stile continuo» infuse una nuova vitalità artistica a temi altrimenti sorpassati [1].

Lasciando agli studiosi di leggere nell'opera del Wickhoff la brillante analisi del sarcofago dell'Hermitage con la leggenda di Oreste, ci volgeremo a considerare come lo stesso soggetto sia stata trattato in modo assai affine nell'esemplare del Laterano (fig. 174). È necessario premettere che abbiamo dinanzi a noi non una ma quattro scene, così strettamente intrecciate che è impossibile dire dove l'una cominci e l'altra finisca. Tre potenti atti di un dramma, l'uccisione di Egisto, quella Clitennestra, la persecuzione

delle Furie e, come epilogo, un cenno clemente di oblio e di liberazione futuri sono svolti con tale senso d'arte che i singoli episodi, pur lasciandosi intendere e distinguere chiaramente, rimangono tuttavia così legati fra loro da offrire all'occhio una scena di unità e di compattezza perfette.

Nel centro, l'uccisione di Egisto e di Clitennestra è rappresentata come fatto già compiuto. L'usurpatore è caduto violentemente all'indietro restando con la testa in terra e i ginocchi appoggiati sulla spalliera della sedia. A destra, giace Clitennestra, morta o moribonda, in una posa più calma.

Fig. 174 — La vendetta di Oreste (*Sarcofago*) — (Roma - Museo del Laterano).

Sopra, torreggia Oreste, esultante, con Pilade a fianco, mentre la vecchia nutrice grinzosa fugge con raccapriccio l'orrendo, tragico spettacolo di cui, nella sua tarda età, ha dovuto esser testimone. E già da destra le Furie, con serpenti attorcigliati attorno alle braccia, muovono verso Oreste, che si vede, a sinistra, mentre si incontra, come Amleto, nel fantasma del padre: una figura immobile, avvolta nel sudario, dentro l'oscura cavità della tomba. All'estremità destra sta Oreste, che ha posto la mano sul tripode di Apollo Liberatore e che cammina leggermente sopra un'Erinni dormiente e prossima ormai ad essere pacificata.

Sul lato corto di sinistra, si vedono le ombre di Egisto e di Clitennestra che si avanzano verso la barca di Caronte. Sul lato destro, sotto un albero di pino, giace un'Erinni con la torcia e il serpente. Lungo il coperchio sono poi svolte, ancora in stile continuo, le successive avventure di Oreste a Tauride: vi si vede l'arrivo di Oreste e Pilade al Santuario di Artemide, il

riconoscimento da parte di Ifigenia, la scena sulla riva del mare, la battaglia presso le navi e, infine, Ifigenia già imbarcata con la sacra immagine in mano[2].

Passiamo ora al sarcofago con la « Strage dei Niobidi » : basta dargli un'occhiata per persuadersi che il metodo di composizione è lo stesso E questa prima impressione di omogeneità non è guastata o diminuita bensì confermata da un più minuto esame. Come nel sarcofago di Oreste, così anche in questo il motivo dominante occupa il centro. La nota di terrore e il *pathos* sono suscitati dal gruppo del cavallo impennatosi per lo spavento e del giovane caduto pietosamente a terra, restando con la mano impigliata nelle briglie. Poichè proprio durante un'allegra partita di caccia (come in una ben nota pittura parietale di Pompei) i bellissimi figli di Niobe sono stati raggiunti dai gelosi dardi di Apollo e di Artemide. E gli dei stessi lo scultore ha voluto ingenuamente rappresentare sul coperchio del sarcofago, con delle figure rimpicciolite, quasi li dovessimo immaginare in alto, lontani dalla scena principale. Ma, con una libertà che lo stile continuo fa apparire logica, la strage delle figlie è riunita dentro una stessa cornice con quella dei figli. Ecco infatti, a destra del gruppo centrale, la nutrice, con la sua grinzosa mano di vecchia, posata sul petto di una ragazzina che già viene meno per la ferita mortale inflittale dal dardo in un fianco (fig. 175).

All'estremità destra, Niobe stessa, una maestosa personificazione della maternità, le cui forme s'incorniciano nell'arcuato panneggio del mantello sollevato, si stringe addosso le due figlie più piccole, una delle quali ha gettato disperatamente le braccia al collo della madre. Lo spazio triangolare fra questa scena e quella del centro è riempito, con singolare abilità, da un gruppo di tre Niobidi a cavallo, serrati insieme in modo da disegnare una piramide capovolta.

All'estremità sinistra, in corrispondenza col gruppo di Niobe con le figlie, sta Amfione completamente armato, con lo scudo alzato per proteggere dai dardi il più giovane dei suoi figli ch'egli tiene fra le ginocchia; ma il suo sforzo è vano, poichè già il fanciullo reclina la testa, le sue piccole ginocchia si piegano, le braccia penzolano rigide : la saetta del dio l'ha raggiunto.

Tra il gruppo d'Amfione e il centro apparisce due volte (giacchè ne danno facoltà le regole dello stile continuo) il barbuto pedagogo; la prima, mentre cerca far scudo del proprio corpo ad uno dei più giovani Niobidi, la seconda, in atto di sorreggere uno dei fanciulli, ferito a morte.

Dei lati più corti, sul destro vediamo Niobe in preda ad un dolore senza conforto, seduta presso la tomba dei figli ; sul sinistro, una semplice scena silvestre, e cioè un pastore che, accompagnato dal suo gregge, s'intrattiene con

una ninfa. Credo si abbia torto di cercare di porre questa scena in relazione diretta con gli altri soggetti; tutt'al più essa servirà ad accennare la quiete del paesaggio, nel quale si sta svolgendo la spaventevole tragedia. In presenza di due capolavori siffatti, è ozioso gridare all' « imitazione dei modelli ellenici o ellenistici » o cercare di screditare l'insieme, facendo vedere che i singoli motivi e le singole figure sono derivati da composizioni risalenti al IV secolo a. C. Siamo pronti ad ammettere che non vi sia novità di tipi o di motivi (benchè è un fatto che il gruppo del cavallo impennato e del cavaliere caduto, sul sar-

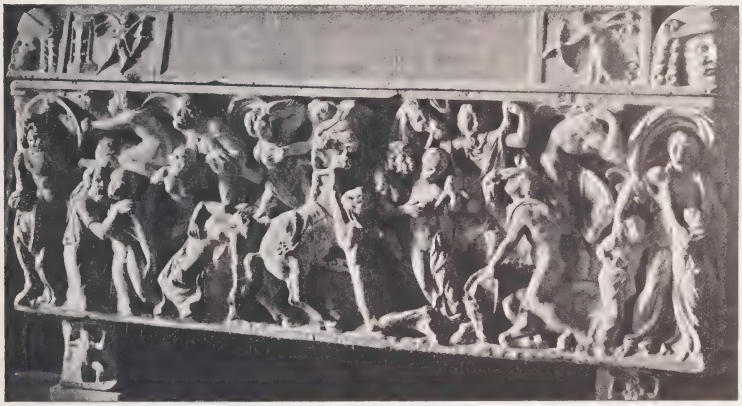


Fig. 175 — La strage dei Niobidi (*Sarcofago*) — (Roma - Museo del Laterano).

cofago dei Niobidi, sembra composto, se non proprio per questo monumento, almeno per questa speciale maniera di riprodurre la scena) ma una volta di più affermiamo che la novità sta nel metodo di composizione, nel sottile intreccio dei varii gruppi, nei forti contrasti di luce e ombra ottenuti serrando insieme le figure in tal modo che le ombre e le luci che vi s'infiltrano in mezzo, resultano intensificate anzichè diffuse. Il metodo seguito e i suoi resultati ci saranno più manifesti se richiameremo alla memoria i fregi di quasi tutti i templi greci o quelli dei pannelli scolpiti dei sarcofagi di Sidone. Prendete, per esempio, i fregi coi Greci e le Amazzoni del Tempio di Apollo a Bassae (quinto secolo a. C.) o quelli del Mausoleo di Alicarnasso (quarto secolo a. C.), gli uni e gli altri nel Museo Britannico; o, anche, « Alessandro alla caccia del leone » sul sarcofago di Sidone (fine del quarto secolo a. C.),

ora a Costantinopoli: ognuna di queste composizioni, anche l'ultima che pure è la più complessa, si può facilmente scindere nei gruppi che la costituiscono, mentre le composizioni romane non si potrebbero così disgregare; qualunque tentativo di isolare i singoli gruppi darebbe senz'altro per resultato lo slegamento dell'insieme. Ciò sia detto non per screditare l'una o l'altra opera d'arte, ma semplicemente per far vedere che là, nel campo della composizione, i Greci lasciarono insoluti problemi che dovevano allettare poi gli artisti di Roma. È del resto una forma di omaggio che rendiamo alle opere di genio non solo ma a quasi tutti i prodotti di un periodo artistico veramente grande, di far sì ch'esse ci appariscano insuperate e insuperabili. Di più, se quella particolare opera o quel particolare periodo divenga speciale oggetto dei nostri studi, presto siamo indotti a considerarne i progressi raggiunti come un resultato che tutti gli sforzi dei periodi successivi non potranno oltrepassare. Quando noi consideriamo la scultura dei Greci, co' suoi contorni netti, con le linee ben definite, co' suoi gruppi la cui abile sovrapposizione non nuoce alla particolare struttura di ognuno di essi, dimentichiamo facilmente che altri tipi formali, altri generi di composizione possono essere ugualmente vitali, e possono imporsi, ed imporsi con successo, all'immaginazione artistica di altri periodi.

Per la loro composizione, le scene scolpite su questi sarcofagi rientrano effettivamente nello stile «continuo»; ma vi si notano, per diversi riguardi, notevoli differenze da quanto avemmo ad osservare nella colonna traiana. Vedemmo già, sulla colonna, come l'esiguo spessore dei rilievi facesse sì che il disegno non potesse essere in nessun punto oscurato da ombre decise, e le figure fossero tutte costrette in uno stesso piano, sicchè tutte le parti del soggetto venivano ad essere ugualmente distinte. Ora invece, nei sarcofagi, abbiamo bensì tutte le figure portate alla stessa distanza dall'occhio, cioè tutte nello stesso piano, ma le luci e le ombre sono trattate in un modo intieramente diverso da quello osservato nella colonna; laddove infatti in questa sono accuratamente evitate tutte le ombre più gravi, nei sarcofagi invece è evidente la ricerca di potenti contrasti di luce e di ombra. L'artista sembra essere una volta di più assillato dai problemi dello spazio, dal desiderio di ottenere un effetto di profondità. Però esso non ritorna ai sistemi di prospettiva sperimentati, mezzo secolo prima, dagli artisti dell'epoca dei Flavî; incide invece profondamente la superficie da scolpire e ne estrae fuori le figure, staccate, libere quasi. Ed è evidente che nessuna specie di prospettiva spaziale entra ne' suoi calcoli, poichè una composizione animata e affollata come questa è contenuta in un solo piano. Un nuovo concetto di spazio è

sorto certamente, nato forse dai precedenti esperimenti di prospettiva. Non si mira più a porre le figure in precisi rapporti spaziali col fondo e fra di loro; il fondo è praticamente dimenticato, e un semplice spazio vuoto ne fa le veci. Dentro questo spazio, coll'andar del tempo, verranno sempre meglio a disporsi le figure, come dentro una nicchia. Non pare che all'artista antico lo spazio si sia mai presentato come un fattore indipendente e a sè, dentro il quale si muovono le figure, bensì soltanto come un fattore complementare resultante dal contenuto cubico delle figure ch'esso circonda; con le parole del Riegl:

« La storia dell'arte deve distinguere fra due manifestazioni di spazio a tre dimensioni: fra il contenuto cubico che è proprietà dei corpi, e lo spazio che li contiene e li circonda » [3].

Ammetteremo che, a questo momento, noi troviamo fra corpi e spazio un rapporto ottico e non, come potrebbe apparire a un osservatore superficiale, la relazione puramente tattile e materiale dell'arte arcaica [4]. Nel tempo stesso, la tendenza, sempre evidente nell'antichità, di attribuire all'aspetto cubico del problema delle tre dimensioni maggior importanza che all'aspetto spaziale, portò nella scultura diocleziano-costantiniana, a quello « isolamento cubico » dei corpi nello spazio, il quale ha necessariamente parecchi punti di contatto con l'antico modo di presentare di prospetto la figura e gli oggetti. Questa nuova maniera di trattare il fondo, benchè suggerita in origine, come credo, dal desiderio di risolvere il problema spaziale, fu indubbiamente anche il portato di una nuova percezione del colore. Quell'alternativa di luce e di ombra, che si otteneva comprimendo la composizione, fu, nella scultura, un'imitazione di quella cruda giustaposizione di colori, resa forse di moda, a Roma, da influssi orientali. Questi effetti coloristici che si andavano allora abilmente adattando alla scultura ornamentale nell'arte greco-siriaca, sembra che abbiano infuso ora nuova vita alla scultura romana. Il colore diviene ora un fattore importante non solo nella trattazione del rilievo, ma anche in quella della scultura in tutto tondo.

Studiando i sarcofagi, così gli adrianei come quelli del periodo successivo, ci si fa tosto manifesto che gli stessi soggetti mitologici ripetutamente usufruiti sui sarcofagi per il loro contenuto, appunto come scene di commiato, riappariscono su innumerevoli stele greche. Ciò che più è da ammirarsi, nell'un caso come nell'altro, è la varietà con cui sono trattati, via via nelle diverse repliche, i singoli soggetti e, in ogni modo, la quasi assoluta mancanza di

esatte ripetizioni. Eppure la maggior parte dei sarcofagi, come anche le stele e gli altari sepolcrali, erano opere di second'ordine, spesso scolpiti da semplici scalpellini; nè dobbiamo aspettarci naturalmente di trovare spesso queste composizioni portate a un così alto livello d'arte come nei due esemplari del Laterano. Sarebbe errore tuttavia supporre che tutti i sarcofagi di questo periodo rivelino le stesse tendenze; ve ne sono fra essi parecchi che portano, in un modo o in un altro, l'impronta del gusto eclettico dell'epoca. Si potrebbe per esempio confrontare la rappresentazione dei Niobidi del Laterano col sarcofago del Vaticano (Galleria dei Candelabri: Helbig-Amelung, 382) ov'è riprodotta la stessa leggenda. In realtà qui non si ha, a bella prima, l'impressione di un disegno continuo fittamente intessuto di luci e di ombre, ma di gruppi lineari appena legati insieme. Avremmo da prendere nota dell'eccellente disegno del coperchio, lungo il quale i corpi dei Niobidi uccisi giacciono in pose naturali e tuttavia in modo da formare una specie di motivo a onde.

§ 3. Eroti e soggetti affini su sarcofagi dell'età di Adriano e di Antonino. — Un terzo sarcofago infine (Helbig-Amelung, 1208), rinvenuto nella stessa tomba insieme coi due già studiati, ci riporta ad una categoria di soggetti diversi ma del pari caratteristica dei periodi di Adriano e di Antonino. Poichè esso appartiene alla stessa tomba che conteneva gli altri due, così anche la sua data è presumibilmente la stessa. Sul pannello principale si disegna il motivo solito dei festoni, sorretti da un satiro nel centro e da Eroti agli angoli, con maschere di Medusa nell'incavo al di sopra del festone. Come di frequente avviene nei sarcofagi (nel sarcofago coi Niobidi del Vaticano, per esempio), un motivo più fresco e più attraente adorna il coperchio, dove otto fanciulli si stanno divertendo in un nuovo genere di sport, cavalcando animali delle più varie specie. Così uno di essi cavalca un orso, un altro un toro; ma l'immenso animale è caduto sulle ginocchia e il cavaliere tenta invano di rialzarlo tirandolo per la coda: un terzo di quei monelli è stato gettato giù da cavallo, mentre un altro è montato su un asinello e un altro ancora si lascia scivolare giù da una pantera. Lo scultore dimenticò evidentemente le ali; poichè non c'è dubbio che questi birichini spennati sono di quegli stessi Amorini le cui celie alla Puck piacciono tanto all'arte di questo periodo (vedi sopra pag. 216). In realtà troviamo un Eros alato che cavalca una leonessa e, alla fine poi, il vincitore si avanza su di un leone facendo ondeggiare con superbia il suo ramo di palma. A prima vista, questi soggetti possono apparire in realtà tenui e quasi frivoli: ma essi sono qui usati per rappresentare i godi-

menti che attendono l'anima nella sua esistenza oltremondana; e i putti stessi, del pari che i loro successori — gli angeli e i cherubini dell'arte cristiana — sono i compagni che la divinità assegna all'anima. E così, questi Amorini e i loro giuochi, che erano già stati un tema favorito fin dai giorni dell'ellenismo, acquistano nel secondo secolo un'importanza tutta nuova. Non sono più dei putti; hanno ormai quasi la statura di adolescenti; non volteggiano più nell'aria, leggermente sospesi a degli ondeggianti festoni, ma poggiano sul suolo, agli angoli dei sarcofagi e degli altari, e servono come veri e propri sostegni

Fig. 176 — Urna ottagonale di L. Lucilio Felice. (Roma - Museo Capitolino).

Fig. 177 — Urna ottagonale di L. Lucilio Felice. (Roma - Museo Capitolino).

ai pesanti tralci di foglie che ricadono giù fino a terra: i loro scherzi non sono più confinati ai lati d'un altare (cfr. altare di Ostia, p. 215) o al coperchio d'un sarcofago, come nell'esemplare del Laterano, ma riempiono anche i pannelli principali. A questa classe devono ricongiungersi i ben noti sarcofagi di Atene, con Cupidi intenti a danzare e a gozzovigliare (1180-1183 nella sala XI del Museo Centrale). Un gruppo umoristico, che ricorda, parodiandolo, quello famoso di Bacco e Sileno[5], è formato da uno di essi che, incapace ormai di reggersi, dev'essere aiutato da un suo compagno più sobrio. Abbiamo detto «parodiando»; ma questa piccola scena, così comica per noi moderni, era indubbiamente posta su questi sarcofagi come una seria allusione all'eterna beatitudine.

Nel medesimo ciclo di rappresentazioni è, com'io credo, da collocarsi la bella urna cineraria ottagonale di Lucio Lucilio Felice nel Museo Capitolino (Helbig-Amelung, 779)[6]. Delle otto facce di essa, una è occupata dall'iscrizione; su ciascuna delle altre sette è rappresentato un Eros dalle robuste forme donatellesche. Tre di questi suonano strumenti musicali, mentre altri due, tenendo in mano fiaccole e festoni, accompagnano quel suono con la danza; un altro putto è affaccendato intorno ad una torcia più alta di lui, e l'ultimo, vestito di una fine tunica attillata, con la testa inghirlandata, ha lasciato l'allegro *thiasos* e se ne ritorna a casa, rischiarandosi la strada con una lanternina che gli pende dalla mano. Al di sopra, ad ognuno degli angoli, è attaccata una maschera, da cui pendono delicati pampani. Questo solo capolavoro basterebbe a far modificare le idee correnti sulla rozzezza e l'assenza di gusto nell'arte del periodo romano. Qualche incertezza sussiste nei riguardi della data di quest'opera; e alcuni studiosi, basandosi specialmente sull'epigrafe[7], attribuiscono il cinerario di Lucilio al primo secolo (figg. 176-177).

Ed è qui il luogo di ricordare i bei rilievi di un piccolo altare scoperto in Roma presso Piazza Sallustio, decorati anch'essi con putti in graziosi atteggiamenti, in mezzo ad alti fusti decorativi.

Uno stesso senso di gioconda fantasia è diffuso anche nel sarcofago di Villa Albani (Robert II, 1), rappresentante la «Festa nuziale di Peleo e Teti». Lo sposo, con la sposa velata a fianco, siede, alla maniera di Zeus, su di un trono e riceve i suoi illustri ospiti i quali avanzano processionalmente recando ognuno il proprio dono. Sul lato corto di sinistra è dipinto poi un Eros, secondo il concetto già osservato nei precedenti sarcofagi; tiene un parasole sulla testa e cavalca un delfino. Si nota qui una stretta e diretta imitazione dei modelli greci, specialmente nel modo di spazieggiare e di distribuire le figure; però il modellamento profondo e l'esecuzione tecnica richiamano il periodo che abbiamo proprio ora studiato, mentre la pettinatura delle donne segue già la moda del tempo degli Antonini[8] e ci ammonisce che abbiamo oltrepassato l'epoca adrianea.

Non v'è dubbio che questo bel rilievo, come altri dello stesso periodo, è suscettibile di un'interpretazione mistica e che la scena nuziale simboleggia le nozze dell'anima con la divinità. Bisognerà però arrivare al periodo degli Antonini per trovare una serie di sarcofagi, sui quali questo tema sarà trattato con quella gravità che i Romani sapevano sempre infondere nei loro svolgimenti di concezioni religiose.

Anche il sarcofago del Museo Capitolino con la rappresentazione della «infanzia di Dioniso», ricorda lo stile adrianeo nell'atteggiamento classico

dei gruppi e delle figure; mentre, pel realismo di certi dettagli, si riannoda piuttosto alla maniera degli Antonini. Poche opere dell'antichità io conosco di sì pura grazia e bellezza, e sarebbe difficile spiegare come possa esser tanto trascurata un'arte che raggiunse un livello così alto; sia che nella composizione di questo sarcofago abbiamo un lavoro originale o d'imitazione. Non c'è artista italiano del rinascimento che abbia saputo portare nella rappresentazione dell'infanzia un sentimento così delicato come quello che anima qui la scena nella quale il fanciullo Dioniso è portato al bagno, o l'altra, in cui gli si sta provando il primo paio di sandali. E come tutte le grazie del naturalismo son qui poste a servizio di un alto scopo mistico, così la composizione non perde nulla della sua chiarezza per avere i suoi diversi episodi coordinati tra loro secondo lo stile continuo. Sul coperchio del sarcofago, dei giocondi putti sostengono pesanti festoni, e le solite «maschere di resurrezione» adornano gli angoli.

§ 4. Sarcofagi antoniniani. — Come nel periodo di Adriano, così anche in questo la serie numerosa dei sarcofagi manifesta con ammirabile chiarezza le tendenze dell'arte e i suoi soggetti preferiti. Possiamo illustrare alcuni degli esemplari più notevoli, scegliendoli nella massa opprimente del materiale.

Nulla potrebbe essere più adatto a legare l'arte adrianea con quella degli Antonini, del più antico dei due magnifici sarcofagi, scoperti a Torrenuova, in una tenuta dei Principi Borghese[9]. Dovè appartenere a qualche illustre Romano, poichè è riccamente adorno di episodi tolti dall'Eneide: a sinistra, il sacrificio della scrofa bianca, che precedette la fondazione di Lavinio, alla presenza di Roma seduta[10]; a destra, il matrimonio di Enea e di Lavinia, in cospetto di Marte, che tiene fra le ginocchia il fanciullo Ascanio. V'è nella composizione di Roma appoggiata al suo scudo, nell'intaglio dello scudo stesso, nella maniera in cui le figure sono disseminate lungo la linea di fondo, qualche cosa che irresistibilmente ci ricorda la base della colonna antoniniana, descritta sopra (p. 249). Lo spirito dei soggetti in esso trattati concorda indubbiamente col periodo di Antonino; poichè un nuovo interesse ai culti e alle leggende del Lazio dovè sorgere sotto questo Imperatore, il quale, avendo fatto oggetto di cure particolari la patria Lanuvio, non potè evidentemente dimenticare la vicina Lavinio, al cui nome erano associati, in così gran numero, i ricordi italici. E non solo Lavinio; ci fu in quel tempo un risveglio di interesse per le leggende dell'antica Roma, paragonabile a quello che si

verificò sotto Augusto. Conformemente però allo spirito religioso dell'epoca, le leggende predilette dagli scultori furono sempre quelle suscettibili di interpretazione mistica. Così, nel caso presente, troviamo la cerimonia religiosa del sacrificio vista attraverso il velo mitologico, accanto a una scena di matrimonio — questo, per i Romani, uno dei più sacri simboli di felicità umana e di unione eterna — anche questa idealizzata sotto la forma delle nozze di Enea e di Lavinia.

Parte almeno della stessa composizione si ritrova su una lastra degli Uffizi già creduta dell'epoca Imperiale ma riconosciuta dal Rizzo come imitazione secentesca di un originale romano (fig. 178). Il rilievo, a dir vero, ha scarsi pregi artistici, e l'interpretazione del modello pare sia tutt'altro che fedele; nondimeno è degna di studio questa nuova prova dello sforzo che si fece durante il Rinascimento, per riattaccarsi alle più antiche leggende latine.

Sarà bene avvertire che gran parte dei sarcofagi antoniniani, anche quando seguono la maniera dell'arte adrianea, mostrano di regola un ritmo più animato e più appassionato. E questo corrisponde mirabilmente a una nuova predilezione per le scene di battaglia o per altri episodî di carattere militare.

Un buon esempio è il grandioso sarcofago Amendola, nel Museo Capitolino, con la battaglia fra Greci e barbari [11]; una vigorosa composizione con la quale vivamente contrastano le scene commoventi del coperchio, dove la presenza di fanciulli aggiunge una nota patetica fra i gruppi dei vinti e dei feriti. Degno di studio è anche il trattamento magistrale delle « maschere di resurrezione » che adornano gli angoli (tav. LVII).

Rientra nello stesso ordine d'idee il sarcofago del Belvedere, in Vaticano, sul quale è rappresentato un generale che riceve la sottomissione di alcune tribù conquistate; tema già familiare sotto Augusto e sulla colonna Traiana (vedi pag. 82 e pag. 168) ma che, portato sopra un sarcofago, acquista un significato doppiamente simbolico, alludendo al tempo stesso a quella pietà che tutti sperano di trovare presso il giudice supremo e alla sicura ricompensa che aspetta i misericordiosi (tav. LII). Come al tempo d'Augusto, così anche ora sentiamo distinta l'eco del precetto virgiliano:

Hae tibi erunt artes....
Parcere subiectis et debellare superbos [12].

Alle due estremità sono scolpiti gruppi trasportati su carri e soldati romani che tirano delle *fercula* cariche (fig. 179). Quest'ultimo soggetto ci richiama a un frammento di rilievo della collezione Boncompagni-Ludovisi, alle Terme,

sul quale sono rappresentati degli uomini vestiti di tunica che trasportano un trofeo su di un *ferculum* e alcuni prigionieri. La proporzione delle figure ci fa escludere che il rilievo abbia appartenuto a un sarcofago; sicchè, probabilmente, abbiamo in esso un altro esempio di decorazione architettonica, proveniente da qualche monumento[13] (fig. 180).

In ambedue gli esemplari i diversi gruppi ed episodi sono strettamente legati in un tutto unico, sotto l'influsso dello stile continuo.

Fig. 178 — Scena di sacrificio (*Rilievo*) — (Firenze - Uffizi).

Anche più comuni che gli episodi di battaglia sono le scene di caccia: non c'è leggenda che più frequentemente ricorra sui sarcofagi di quella della caccia al cignale calidonio. Nè c'è bisogno, seguendo il Robert, di spiegarne la popolarità con lo snobismo dei ricchi Romani, i quali avrebbero desiderato di essere rappresentati in figura del mitico eroe della caccia. La storia della precoce morte di Meleagro nella lotta contro un mostro, che poteva benissimo rappresentare la potenza delle tenebre, parlava direttamente al cuore dei molti che chiedevano di esser consolati per la perdita prematura dei loro cari. Il bellissimo esemplare che qui riportiamo (tav. LVIII), si trova ora a Palazzo Doria. La figura di Meleagro occupa ammirabilmente il centro della composizione, fra i Dioscuri ed Atalante: sul magnifico coperchio si spiega, a sinistra, la processione funebre di Meleagro, a destra, la morte della madre sua,

Altea; agli angoli, invece delle solite maschere, troviamo una figura in mesto atteggiamento e una divinità fluviale [14].

Sulla faccia anteriore della cassa è rappresentata quasi sempre la scena patetica della morte di Meleagro, circondato dagli amici piangenti, insieme ad altri tragici episodi della leggenda. Da siffatte composizioni, così

Fig. 179 — Prigionieri di guerra (*lato destro del sarcofago del Belvedere*). (Roma - Vaticano).

piene di sentimento e di vera bellezza, Donatello fu due volte ispirato pei suoi rilievi della «Deposizione di Cristo nel sepolcro», l'uno nella Chiesa di Sant'Antonio di Padova [15], l'altro nella Sacrestia dei Beneficiati a San Pietro [16].

Allo stesso modo, il rammarico per una giovine vita troncata prima del tempo spiega la scelta frequente del mito di Ippolito.

Ve n'è un esempio nel Museo di Arles, che, pel classicismo della composizione, si riattacca direttamente al periodo adrianeo; benchè vi compariscano nuovi effetti di luce e d'ombra. Le figure sono scolpite intiera-

mente in tondo, così che il loro contrasto con l'oscurità del fondo, modellato «a nicchie», produce uno spiccato effetto coloristico. La composizione è notevole per il senso di quiete che vi spira; di rado le figure s'intrecciano le une con le altre, e tendono piuttosto a restar divise e indipendenti, in atteggia-

Fig. 180 — Rilievo con *ferculum*. (Roma - Terme).

mento di riposo. Bello specialmente è il gruppo seduto alla sinistra di Fedra, con la nutrice e Ippolito, e quello, nel centro, dei cinque compagni del giovine eroe. Anche qui, lo stile continuo ha aiutato a legare le varie parti della rappresentazione in una unità ritmica (Robert, III, 160).

Anche qui ci sarebbe da notare la varietà infinita nelle figurazioni dello stesso mito. Confrontiamo, per esempio, il sarcofago di Arles con quello,

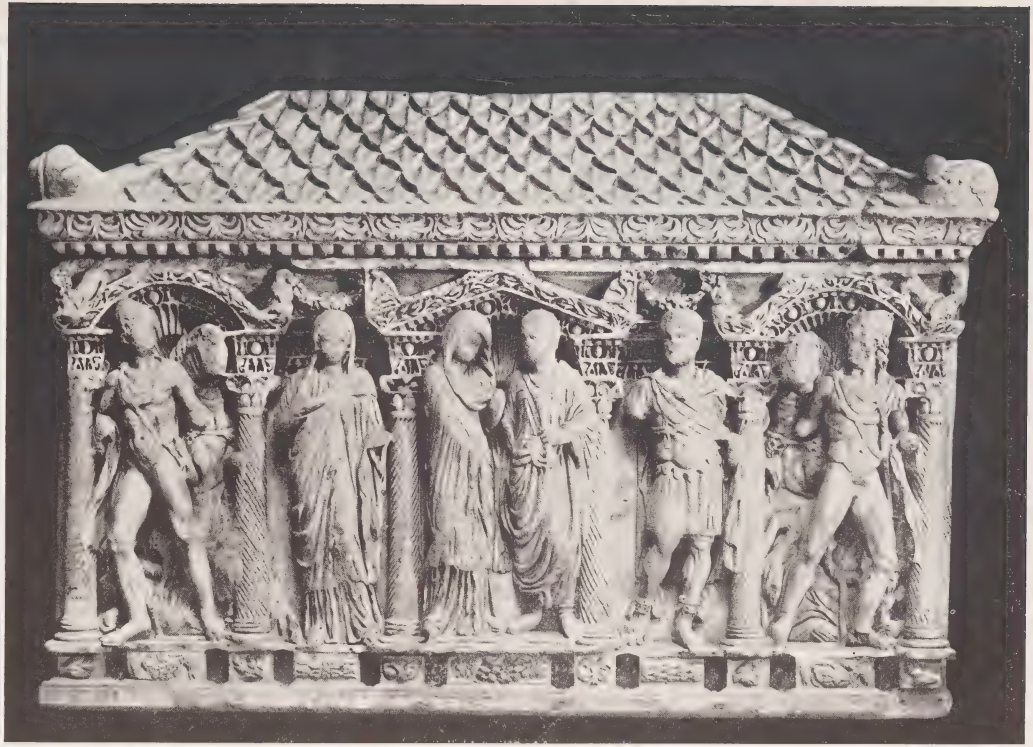
proveniente dalla Tomba dei Pancrazii sulla Via Latina, nel Museo Lateranense[17]. Non si può immaginare maggior contrasto di quello che nasce tra il ritmo tranquillo dell'uno e quello così impetuoso dell'altro; dove l'episodio della caccia è combinato con la scena in cui Ippolito è condotto dinanzi a Fedra, ormai preda della sua passione. Un'altra versione, forse la più bella di tutte, si ritrova sul celebre sarcofago di Girgenti[18]. Qui il rilievo del lato sinistro del sarcofago, rappresentante l'episodio di Fedra, può essere annoverato tra le più belle composizioni dell'arte classica antica. Il mito di Adone ferito, rappresentato in un altro sarcofago della stessa tomba,[19] rientra dentro lo stesso ciclo di rappresentazioni.

Alla stessa categoria appartengono i sarcofagi col mito degli Argonauti e con la leggenda di Medea. La presenza del giovine eroe Giasone, combinata con le tre scene del fatal dono a Creusa; la tragica morte di questa e la fuga di Medea sul carro tirato dal dragone verso gli Elisi e le nozze con Achille, erano soggetti suscettibili di interpretazioni mistiche, sulle quali non vogliamo ora indugiarci. Ne abbiamo però degli esempi di straordinaria bellezza: tale quello, qui illustrato, del museo delle Terme[20]. Le grandi maschere di resurrezione degli acroterî e il coperchio con scene di Ninfe distese sulle praterie degli Elisi, contrastano vivamente con la patetica bellezza dei rilievi della cassa (tav. LIII).

Un soggetto specialmente di moda nei sarcofagi del periodo degli Antonini, è l'« Apoteosi di Dioniso »: il suo trionfo indiano e le sue mistiche nozze.

Un terzo sarcofago della tomba dei Pancrazi[21] è adornato da figure dalle magnifiche movenze; le quali scortano il dio che si vede, a sinistra, sul carro tirato da elefanti. Ma si può dire che superi ogni altro esemplare della serie per la grazia del disegno, il sarcofago Casali, a Ny-Carlsberg, dove Dioniso e Arianna sono rappresentati distesi e appoggiati a due rialzi del terreno, sotto una vigna, e circondati da Menadi, da Pane, da Sileno e da Amore.

Una certa tendenza al realismo, iniziatasi forse al tempo di Antonino Pio, viene spesso a porsi accanto a tutto questo alto simbolismo religioso. Già nei primi anni del principato di Marco Aurelio, prende un carattere ben deciso; non solo l'acconciatura del capo è quella stessa dell'epoca, ma non di rado le fattezze dei personaggi di una scena mitologica sono le stesse che ricorrono nei ritratti del tempo, e nelle singole figure si riconoscono talvolta le fisionomie di determinate persone. Tale è il caso del sarcofago di C. Junius Euhodus nel Museo Chiaramonti, che la sua iscrizione ci fa datare fra il 161



SARCOFAGO DI FIRENZE.

Firenze - Palazzo Riccardi.

SARCOFAGO CON SCENA DI BATTAGLIA.

Roma - Museo Capitolino

e il 170 d. C.[22]. Il mito in esso rappresentato è la morte di Alcesti; ma tanto l'eroina morente che sta nel mezzo, quanto tutti gli altri personaggi che le stanno attorno, maschi e femmine, ricordano i ritratti del tempo degli Antonini. Non sarebbe senza interesse studiare le ragioni che, dal lato religioso, hanno dettato la scelta del soggetto, ricco di episodi simboleggianti non solo la morte e la resurrezione ma anche la redenzione e, in certo modo, il purgatorio: ma, dal punto di vista dell'estetica, questo sarcofago, con le sue figure dai movimenti sgraziati e declamatorî, non merita gran che e non dobbiamo perciò occuparcene più oltre.

Ma non solo scene simboleggianti la sorte dell'anima — le sue sofferenze e i suoi trionfi — adornano i sarcofagi romani. Non potevano mancare qui anche rappresentazioni di rituale religioso, di quelle iniziazioni, grazie alle quali gli adepti ai misteri ricevevano la promessa sicura di un'eterna beatitudine. Un saggio insigne di questo tipo di rappresentazione l'abbiamo su di un altro bellissimo sarcofago trovato pur esso a Torrenuova in una tenuta dei Principi Borghese. Sulla faccia anteriore è rappresentata la scena preparatoria al rito dell'iniziazione eleusina, con la figura, piena d'interesse, del neofita, seduto e velato, in presenza di Demeter, la quale siede sulla cista mistica, tra Core e Iacco, mentre, a destra del rilievo, si vede il gran sacerdote che versa la libagione, davanti a Ecate e a Dioniso. Sul lato posteriore, sono ritratte due donne piangenti, sedute su di un altare, trattate con sentimento così patetico e delicato da ricordare i più graziosi soggetti dell'arte greca del IV secolo. Intorno all'altare e sulle faccie laterali del sarcofago, sono altre bellissime figure e gruppi, tra i quali spicca quello di una madre che stringe al seno il suo bambino: il tutto formando come una catena di sacre conversazioni che si svolgerebbero nei Campi Elisi. Ma i singoli soggetti non sono ancora ben chiari[23].

Le figure e i loro aggruppamenti si riallacciano indubbiamente a modelli dell'arte classica greca, ma lo stile proprio di queste sculture, intensificando la profondità del rilievo e il gioco delle ombre, pare rivestire le scene di un novello e più solenne significato. Quest'opera è indubbiamente fra le più notevoli dell'età antoniniana (tav. LIV e figg. 181-182).

§ 5. Sarcofagi a nicchie e a colonnette. — Bene a ragione il sarcofago di Torrenuova, per la somiglianza dello stile e di qualche particolare dell'ornamentazione, è stato messo in rapporto[24] con il meraviglioso sarcofago di Melfi[25] (tavv. XXXIV, XXXV, LV), diventato in questi ultimi tempi giustamente famoso. Ma con questo si apre la grandiosa serie dei sarcofagi a nicchie e a colonnette i quali — così quelli attribuiti alle scuole greco-romane

dell'Oriente, come quelli prettamente italiani — sono fra i più preziosi cimelii dell'arte antica, a partire dall'epoca degli Antonini fino alla fine del terzo secolo. Si riattaccano senza dubbio, questi sarcofagi, ai più antichi sarcofagi a colonnette, dei quali abbiamo già veduto qualche saggio nell'epoca Augustea (vol. I, p. 49). Può darsi anche che siano inspirati allo stile « architettonico » della decorazione pompeiana o a quello dei palcoscenici ellenistici; ma i loro complicati elementi di barocco hanno qualche cosa di strano e di singolare, che spiega il fascino che essi esercitano sugli studiosi dell'arte romana [26].

Fig. 181 — Sarcofago di Torrenuova (faccia laterale).

Il sarcofago di Melfi è sovente accoppiato con quello, ora a Costantinopoli, proveniente da Sidamaria; facendo ambedue parte dello stesso gruppo orientale. Ma quantunque il sistema di decorazione sia simile, lo stile della scultura pare assai anteriore a quello del sarcofago sidamariano, che studieremo nel prossimo capitolo. La cassa del sarcofago è circondata da una pittoresca struttura a colonne con nicchie e conchiglie, sormontate alternativamente da frontoni ad arco e a punta. In ogni nicchia od intercolumnio sta una figura in piedi. Le figure stesse, quantunque non siano che adattamenti di tipi greci del quinto e del quarto secolo a. C., sono tuttavia trattate con efficacia notevole e rivestite di un novello significato, mercè la loro connessione con la morte. Su ciascuno dei due lati della porta — che simboleggia quella della tomba stessa — sono posti, quasi a vegliare il morto, a sinistra un'adorante che porta doni (o forse la morta stessa), a destra Hermes, che proprio allora ha condotto l'anima della defunta alla sua nuova dimora. Le tre dee, Persefone, Elena, ed Afrodite, che stanno rispettivamente nel centro di ciascuno degli altri tre lati, rappresentano acconciamente l'apoteosi di chi fu precocemente strappato alla vita e alle gioie della gioventù. Le rimanenti figure sono in ogni caso connesse dalla leggenda o dal sentimento con la divinità centrale [27].

Il coperchio porta la figura di una giovane donna distesa, la cui pettinatura è quella in uso nel periodo di Faustina iuniore e della sua figlia Lu-

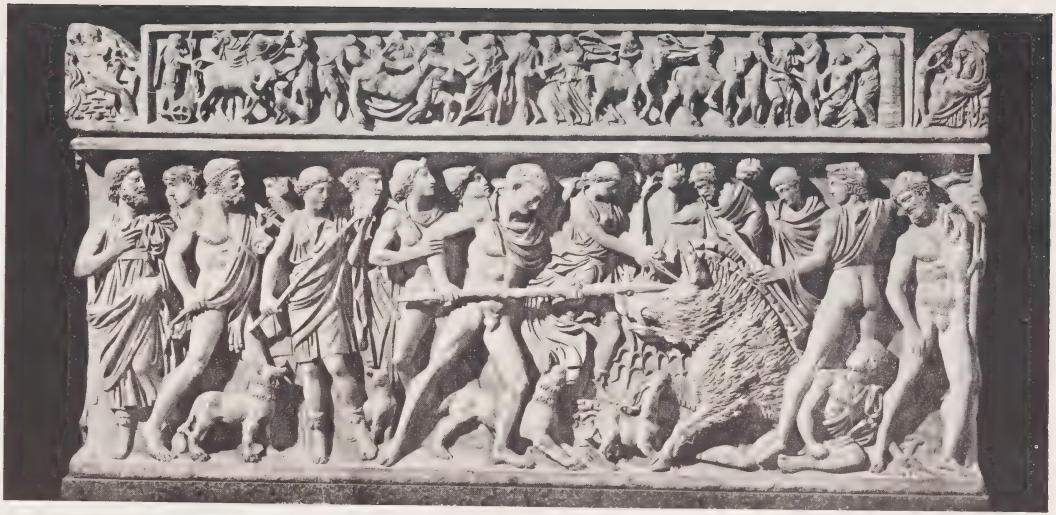
cilla. Questa statua è un mirabile esempio delle figure sepolcrali giacenti di questo tardo periodo, e può esser con profitto paragonata alle precedenti rappresentazioni ispirate allo stesso tema, come, per esempio, al fanciullo augusteo del Museo delle Terme. L'atteggiamento di più profondo riposo è un segno del progresso fatto dall'arte, sotto gli influssi della religione, nella capacità di esprimere il sonno della morte. Le ginocchia sono appena piegate, mentre il braccio sinistro fa da cuscino alla testa, secondo un motivo allora di moda, derivato forse dalle statue di « Arianna addormentata », e il destro invece è abbandonato e disteso, e la mano si allarga, lasciando cadere il frutto sonnifero della melagrana. Certo, la testa voltata verso l'osservatore, e i grandi occhi aperti mostrano che il problema non è stato del tutto risolto, ma, ancora un poco, e la fanciulla si adagerà in quella posa di completo abbandono, a cui si deve l'immortale bellezza della figura di Ilaria del Carretto, nella cattedrale di Lucca. Tale è l'impressione estetica prodotta dalla statua: il che non toglie che l'intenzione dello scultore possa essere stata tutt'altra: nè dobbiamo dimenticare che l'Eros dell'apoteosi, alla testa del feretro, potrebbe indicare che l'artista si ispirò piuttosto all'idea della vita eterna che a quella dell'eterno riposo.

Fig. 182 — Sarcofago di Torrenuova (faccia laterale).

Un altro magnifico sarcofago dello stesso tipo — anch'esso di data antoniniana, benchè della fase più tarda — si trova nel Palazzo Riccardi, a Firenze (tav. LVI). Nello spazio centrale campeggia un gruppo di due sposi, il più alto simbolo di unione e di ricongiungimento. La coppia nuziale è attorniata dai familiari, mentre i Dioscuri coi cavalli — simboli consueti di morte e di resurrezione — riempiono in modo mirabile le nicchie ai due lati. Mentre la faccia posteriore del sarcofago è lasciata piana, ciascuno dei lati corti è decorato a rilievo: sul sinistro, un generale dal nobile gesto riceve un barbaro vinto; sul destro, si svolge una scena di sacrificio: l'uno e l'altro, motivi specificamente romani, scelti, senza dubbio, per celebrare l'indole religiosa e indulgente del defunto.

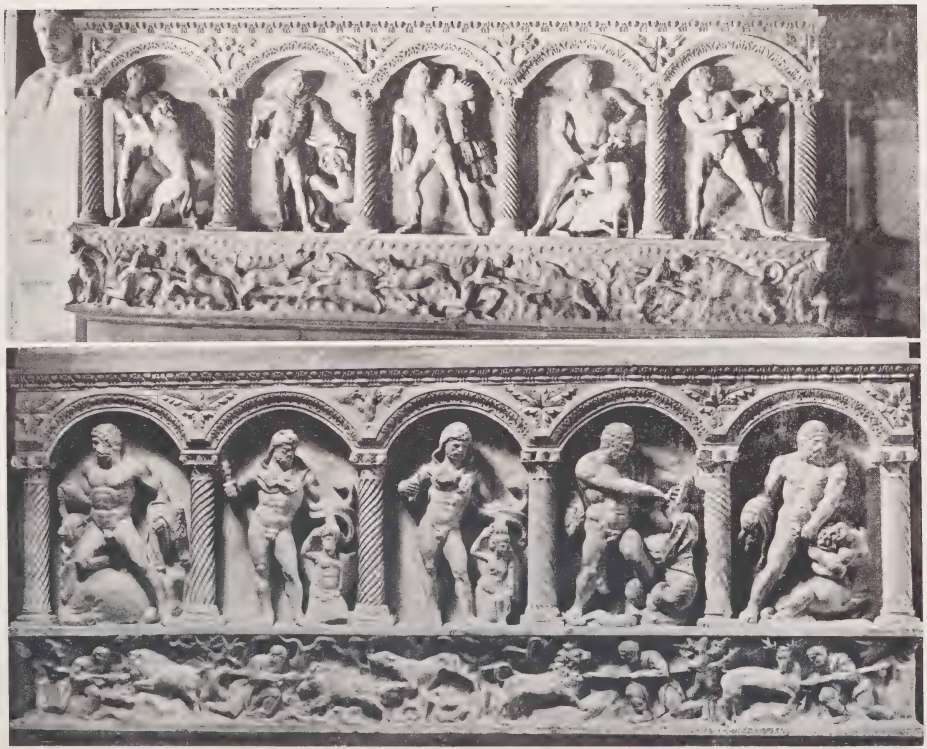
Una numerosissima classe di questi sarcofagi ad archi e a colonne presenta un sistema di arcate successive poggianti su colonnette a spirale, con figure singole o gruppi in ciascuno degli intercolumnî. Soggetto favorito sono le dodici fatiche di Ercole, il cui culto era venuto in speciale onore sotto Commodo: le imprese dell'eroe sono generalmente distribuite in due serie di cinque su ciascuno dei lati lunghi, e le altre due sui due lati corti. Era disposizione quanto mai decorativa, e il soggetto, simboleggiante i travagli e i pericoli da sopportare da chi voglia guadagnarsi l'immortalità, uno dei più adatti per un sarcofago. Sul ben noto esemplare di Villa Borghese (tav. LIX), le colonnette poggiano su di un alto plinto, scolpito in modo da rappresentare una regione rocciosa, nella quale sono rappresentate quelle scene di caccia così care all'arte funebre di questo periodo; a ciascuno degli angoli è posto, a mo' di cariatide, un barbaro accosciato. Ma questo sarcofago, che il Robert colloca nel secondo secolo, ha ormai molti caratteri comuni con le sculture del terzo; del quale ci occuperemo nel prossimo capitolo.

Questo lungo *excursus* sui sarcofagi sta pertanto a mostrare quanto grande sia la loro importanza nella storia dell'arte antica, ed a portare l'attenzione degli studenti e degli studiosi su uno dei più fecondi campi di lavoro e di ricerca; al tempo stesso, ci fa persuasi che non può farsi questione di decadenza artistica per un periodo che potè produrre le sculture dei sarcofagi di Melfi e del Palazzo Riccardi.



SARCOFAGO CON SCENA DELLA CACCIA DEL CINGHIALE CALIDONIO.

Roma - Palazzo Doria.



SARCOFAGO CON LA RAPPRESENTAZIONE DELLE FATICHE DI ERCOLE.

Roma - Villa Borghese.

NOTE AL CAPITOLO XIV.

[1]) « Nei più antichi periodi dell'antichità, poesia ed arte lavoravano e creavano indipendentemente l'una dall'altra sul materiale mitico, inventando a vicenda nuovi motivi. Ma nel terzo secolo della nostra era, la mitologia aveva ormai da un pezzo perduto ogni facoltà di ulteriori sviluppi, talchè gli artisti, procedendo per le vie meglio note, comuni a tutto un periodo, si attenevano ai racconti dei poeti più celebri e si studiavano di riprodurli il più fedelmente possibile nei loro lavori. Così le opere d'arte del secondo e del terzo sec. d. C. seguono Omero e Pindaro, Eschilo ed Euripide molto più alla lettera di quello che non facessero le opere contemporanee a quei poeti e che trattavano gli stessi soggetti. Fu soltanto col nuovo metodo della rappresentazione continuativa che a questo pedante procedimento venne ad aggiungersi una tal ricchezza di fantasia da fare apparire così piene di vita le opere di quel tempo in confronto con le illustrazioni dei libri moderni ». (Wickhoff, *Roman Art*, p. 165).

[2]) Robert, *Die Antiken Sarcophagreliefs*, II, tav. LIV.

[3]) Riegl, *Das Holländische Gruppen Porträt*, p. 85.

[4]) Il concetto del Riegl verrà ad essere meglio illustrato, se ci riferiremo ad un altro monumento: ad un pilastro del Laterano, decorato con foglie di vite e con Eroti rampicantisi, pubblicato dal Wickhoff (*Roman Art*, tav. XI). Il particolare aspetto appiattito del rilievo era sembrato al Wickhoff che indicasse un regresso; perchè, come nota il Riegl, « egli considerò lo schiacciamento del rilievo come un ritorno all'arcaismo, mentre — a differenza dei rilievi egiziani e greco-arcaici — esso non era tattile ma ottico e significava che lo spazio si era sostituito al fondo ». (*Spätröm. Kunstindustrie*, p. 71 n. 1).

[5]) Una replica del gruppo si ha sul frammento di un sarcofago simile a questo, nella collezione di Sir Herbert Cook, a Richmond: « Journ. Hell. Stud. » XXVIII (1908), tav. XIX. Su questa classe di sarcofagi, vedi Matz, in « Arch. Zeitung » XXX (1872), p. 11.

[6]) Cfr., intorno ad altri sarcofagi con soggetti affini, Petersen, in « Annali dell' Istituto » 1860, p. 207 sgg.

[7]) *C. I. L.*, VI 21577.

[8]) Altmann, *Architektur u. Ornamentik der ant. Sarkophagreliefs*, p. 102 sg.

[9]) « Röm. Mittheil. » XXI (1906), p. 289 sgg., tav. XIII (Rizzo).

[10]) Secondo il Rizzo, questa figura, come la seconda, rappresenterebbe Marte.

[11]) Helbig-Amelung, 772; *Br. Sch. R. Catal.*, p. 74, n. 5.

[12]) .... e l'arti vostre | sien....
perdonare a' soggetti, accôrre gli umili,
debellare i superbi.
(Versione di A. Caro).

[13]) Paribeni, *Guida*, p. 103, n. 98. Cfr. Cultrera, in « Boll. d'Arte » 1909, p. 6.

[14]) Robert, *Sarc.*, III 2, 235; Reinach, *Reliefs*, III 245, 24.

[15]) Dal sarcofago Montaldo in Firenze: Robert, II 282.

[16]) Dal sarcofago trovato a S. Angelo in Pescheria, ora a Wilton House, in Inghilterra; vedi A. Minto, in « Studi Romani » I (1913), p. 370.

[17]) Helbig-Amelung, 1203.

[18]) Robert, III 2, 47-48; Reinach, *Reliefs*, III 1, 4.

[19]) Helbig-Amelung, 1202.

[20]) Paribeni, *Guida*, p. 71, n. 30. Il sarcofago fu trovato nel sepolcreto vicino a Porta Maggiore.

[21]) I tre sarcofagi (con Ippolito, con Adone e col trionfo di Bacco) provengono, con altri ora dispersi, dalla bella tomba con stucchi e pitture parietali, detta degli Anicii, a sinistra della Via Latina, tomba che resulta di data antoniniana. Questi sarcofagi formano dunque un bel gruppo istruttivo per la seconda metà del II secolo, come quelli ricordati avanti, per la prima metà. Vedi la bibliografia in Helbig-Amelung, II p. 36.

[22]) Amelung, *Vatikan. Skulpturen*, I n. 179: vedi anche Altmann, *Architektur u. Ornamentik*, p. 103.

[23]) L'analisi dei soggetti e della tecnica si può leggere nel magistrale articolo consacrato dal Rizzo a questo capolavoro dell'arte degli Antonini. (E. Rizzo, « Röm. Mittheil. » XXV (1910), p. 89, 273).

[24]) Cfr. Rizzo, art. cit., p. 98 sgg.

[25]) « Arch. Jahrbuch » XXVIII (1913), p. 277 sgg.; « Antike Denkm. » III tav. 22-24 (Delbrueck).

[26]) G. Rodenwaldt, *Saülensarkophage*, « Röm. Mittheil. », XXXVIII-XXXIX (1923-24), p. 2. È impossibile riassumere qui, come sarebbe necessario, questo importante articolo, che pone chiaramente in luce il significato degli elementi presumibilmente italiani di una classe di questi sarcofagi.

[27]) Per una nuova interpretazione dei rilievi laterali e di quello posteriore, vedi ora L. Curtius, in « Athen. Mittheil. » XXXXVIII (1923); il quale opina che le figure ivi rappresentate siano tratte da un ciclo mitologico di eroi ed eroine; ciclo che si riattaccherebbe alla Nekuia di Polignoto.

CAPITOLO XV.

Da Severo a Diocleziano.

§ 1. L'Arco di Settimio Severo e l'Arco degli Argentarî nel Foro Boario — § 2. Rilievo nel Palazzo Sacchetti — § 3. Principato di Caracalla (21-217 d. C.) e principati di Claudio Gotico (268-272), di Aureliano (270-275), di Diocleziano (284-303): cause della relativa scarsezza di reliquie dell'arte del III secolo — § 4. Rilievi romani con rappresentazioni del Cono di Emesa, di Sol e dei Taurobolia — § 5. Il rilievo di Marco Curzio — § 6. Base di Diocleziano nel Foro romano — § 7. Sarcofagi della fine del periodo antoniniano e del terzo secolo.

§ 1. L'Arco di Settimio Severo e l'Arco degli «Argentarî». — Dopo il principato di Marco Aurelio, non s'incontra alcun altro monumento di importanza nazionale, prima dell'arco eretto in onore di Settimio Severo nel 203 d. C., per celebrare il decimo anniversario del suo regno e commemorare le sue vittorie d'oriente, in seguito alle quali la Mesopotamia era stata definitivamente sottomessa all'Impero ed erano state espugnate e smantellate le grandi città partiche di Ctesifonte e di Seleucia[1] (tav. LX).

Tutte e due le facciate sono riccamente decorate in scultura. I triangoli del fornice centrale sono occupati da Vittorie librate in aria con trofei nelle mani e, sotto di esse, si vedono i Genii dell'Estate e dell'Autunno, dalla parte che guarda il Campidoglio, e quelli dell'Inverno e della Primavera, dalla parte rivolta verso il Foro. Nelle chiavi di volta sono scolpite figure di Marte, e i triangoli delle arcate laterali sono decorati con figure di divinità fluviali. Nei quattro spazi soprastanti agli archi laterali sono illustrati altrettanti episodi delle campagne orientali di Severo, ma queste composizioni, affollate di figure, offrono scarsissimi elementi di riconoscimento, così che è difficile determinare con esattezza quali episodi vi siano rappresentati. A tale difficoltà contribuisce senza dubbio anche la nostra imperfetta conoscenza della

storia di quel periodo. Dalla parte del Foro, le sculture di sinistra sono mutilate in tal modo da rendere superfluo qualsiasi tentativo di identificazione. Meglio conservati sono invece i rilievi sulla facciata che guarda il Campidoglio, dei quali risultano abbastanza chiari la distribuzione e l'effetto generale. La composizione tradisce il duplice influsso della Colonna Traiana e dell'Arco di Benevento. I rilievi sono disposti in due serie, come i quadri dell'arco stesso, ma la divisione fra la serie superiore e la inferiore non è determinata qui da un distinto membro architettonico, ma dalla irregolare linea di fondo della composizione; così che i quadri, che sono in realtà due, appaiono come fusi in uno solo. Non si trascuri di tener conto della differenza fra questa linea di fondo continua, che determina una separazione materiale delle due rappresentazioni, e le linee spezzate che interrompono i singoli soggetti, le quali rientrano nelle convenzioni prospettiche dello stile continuo. Le figure dei rilievi della serie superiore sulla faccia che guarda il Campidoglio, sono ben conservate e danno un' impressione di piacevolezza e di vita (tav. LXI).

Fig. 183 — Particolare di pilastro scolpito. (Roma - Cripta di S. Pietro).

L'Imperatore si vede prima uscir fuori da un portico di una città, e quindi, circondato da' suoi ufficiali, arringare dal *suggestus* le truppe, che stanno adunate in basso, con arte degna degli esemplari traianei. Lance e insegne ondeggianti riempiono lo spazio a destra e servono a legare le due parti della composizione. Più ancora verso destra, sempre secondo il vero stile « continuo », ritroviamo Severo e i suoi soldati in un bosco, indicato appena da qualche albero.

I cavalli dell'Imperatore e del suo Stato Maggiore sono condotti a mano; è evidente che la cavalcata imperiale sta per muovere contro il nemico. Le tre scene di questo pannello superiore sono dunque ingegnosamente combinate in modo da formare un sol atto che si potrebbe intitolare « La Partenza ». Nell'altro rilievo è rappresentato l'assedio di una città le cui mura vengono battute da un ariete. Al di sopra dei quattro archi laterali, inferiormente alle grandi composizioni ora esaminate, corre uno stretto fregio, con soggetti affini: un corteggio di schiavi e di carri carichi di bottino e di trofei, avanza verso una figura di Roma, seduta.

Si ritiene comunemente che questi rilievi dell'Arco di Severo segnino un' « ulteriore decadenza » dell'arte. In realtà, là dove lo stato di conservazione delle sculture ci permette di esprimere un giudizio artistico, noi troviamo piuttosto differenza d'arte che decadenza. Nella maggiore compressione delle figure, nel modo con cui le varie parti della composizione sono legate ed unificate per mezzo di uno schema di luci e d'ombre adatto a questo scopo, i rilievi di Severo ci sono testimoni dello svilupparsi dello stile continuo sotto l'influsso delle nuove leggi spaziali ed ottiche, che per la prima volta ci si erano manifestate sui sarcofagi del periodo adrianeo (vedi sopra pag. 286). Questi rilievi, cui non furono risparmiate le critiche più acerbe[2], ci interesseranno e ci piaceranno di più, se, invece di biasimare la mancanza di prospettiva, prenderemo a riguardarli così come riguardiamo — e giustamente ammiriamo — pur nella loro identica deficienza, i ricchi arazzi della primitiva arte borgognona e fiamminga. Si osservi ancora che le colonne poggiano su piedistalli decorati con gruppi di soldati romani e di prigionieri, nei quali non si avverte alcun segno di decadenza (tav. LXII).

Fig. 184 — Particolare di pilastro scolpito. (Roma - Cripta di S. Pietro).

L'Arco eretto nel Foro Boario dai banchieri in onore di Severo e della sua famiglia, nel 204 d. C., presenta un importante sistema di ornamentazione; meritano di essere in special modo studiati il disegno del fogliame dei pilastri[3] e le ricche cornici. Le ampie lastre del passaggio portano a destra i ritratti di Severo e di Giulia Domna[4] e a sinistra quello di Caracalla; tutti in atto di sacrificare. Sotto a ciascuna lastra corre una striscia sottile ornata con arredi da sacrificio minutamente ed accuratamente scolpiti, in un modo che ricorda da vicino la decorazione del Fregio del Tempio di Vespasiano, e che influì poi grandemente sull'arte decorativa del Rinascimento[5].

Allo stesso periodo di Severo ascriverei le splendide lastre scolpite, collocate ora al di sopra del sarcofago di un certo Costanzo, nella cappella di S. Maria de' Febri, nella cripta di San Pietro[6]: sarebbe tuttavia difficile suggerire una data esatta per questo lavoro. La tecnica sembra infatti accennare

al terzo secolo, mentre lo stile e la composizione ci richiamano a fasi più antiche e presentano elementi familiari già all'arte flavia e traianea.

Il centro del disegno consta essenzialmente delle due ramificazioni di un acanto centrale, sviluppante un ricco sistema di spirali. Al punto d'apertura delle due ramificazioni sta Apollo, in piedi sulla foglia dell'acanto centrale, col tripode e il grifone. Al di sopra della sua testa, due spirali si ripiegano in fiori, da' cui calici sporgono le parti anteriori di due grifi. I due rami principali si sviluppano ancora verso l'alto, rompendosi in un gruppo di spirali che terminano con foglie di vite e grappoli e vanno quindi a formare la fantastica intelaiatura del soggetto centrale. Qui vediamo una graziosa deamadre, Cerere, oppure una nuova personificazione di *Tellus* (cfr. pag. 20), inghirlandata di fiori e di frutta e con un bambino al petto; mentre le quattro spirali all'intorno incorniciano le figure delle Stagioni. In alto, leggermente vestita, la Primavera, carica di fiori; e l'Estate, con un fascio di spighe e la falce: in basso, l'Autunno, col chitone affibbiato sulla spalla destra e un ramo di pampani e di grappoli; e l'Inverno, tutto avviluppato nel pesante vestito. I fusti continuano ancora verso l'alto e, dopo essersi ancora aperti a dare rami carichi di frutta e di fiori, fra i quali stanno a beccar degli uccelli e un sorcio rosicchia, finiscono col disporsi in un'ultima cornice, questa volta destinata a contenere il gruppo di Apollo e Marsia. In basso, le spirali finiscono con delle mezze figure della Tragedia e della Commedia, ciascuna con la sua maschera. Negli spazi triangolari al di sopra, si vedono due figure femminili, rappresentanti la Notte, addormentata, e il Mattino, con le torce. Ogni angolo disponibile è ravvivato da piccoli, deliziosi quadretti di vita, di cui sono protagonisti uccelli od altri animali. Come molte altre preziose opere d'arte di questa cripta, anche i pezzi di questo meraviglioso pilastro sono sparpagliati e difficilissimi a studiarsi (fig. 183-184).

§ 2. Rilievo nel Palazzo Sacchetti. — Appartiene evidentemente al periodo che va da Severo a Caracalla, un bel rilievo, murato ora nel cortile del Palazzo Sacchetti, in Via Giulia. Il carattere delle teste è proprio quello della seconda dinastia degli Antonini[7]. Si vede a sinistra, sopra un alto podio, un imperatore seduto, circondato da quattro altri personaggi; di fronte a lui sta un gruppo di otto uomini in toga, i quali sembrano entrare da sinistra attraverso un arco ornato con figure di Vittorie. Sullo sfondo è un portico corinzio. Si è interpretata la scena come la presentazione di Caracalla al Senato, quando egli, dopo la disfatta di Clodio Albino nel 197 d. C., fu proclamato dal padre *Imperator destinatus* (tav. LXIII).

§ 3. Principato di Caracalla: Capitelli scolpiti delle Terme. — Parecchi capitelli corinzî provenienti dalle Terme di Caracalla testimoniano l'alto livello mantenuto dalla scultura in questo periodo. Uno di essi presenta, fra ricche volute, una mirabile copia dell'« Ercole in riposo », meglio conosciuto

Fig. 185 — Capitello delle Terme di Caracalla.

dalla statua Farnese di Napoli[8]; un altro, una figura di « Roma », imitata da un tipo conservatoci in un torso che si trova pur esso a Napoli[9] (figg. 185-186); tra i fogliami di un terzo appare una figura di Eros, e così via. Questi capitelli e parecchi altri magnifici frammenti della decorazione di queste Terme[10] (fig. 187) bastano da soli a dimostrare quanto assurdo ed ingiustificato sia il giudizio che ordinariamente si fa, delle attitudini artistiche del periodo di Settimio Severo e di Caracalla.

Dopo la morte di Caracalla, si può dire però che i monumenti scarseggiano, in paragone alla moltitudine di archi e di colonne che forniscono un materiale così abbondante per lo studio della scultura romana nei secoli precedenti. Ritratti e sarcofagi e, di quando in quando, qualche piccolo rilievo od altare sono però lì a dimostrarci che l'arte era ancora viva e in grado di

Fig. 186 — Capitello delle Terme di Caracalla.

produrre più di quanto sarebbe lecito aspettarsi, riflettendo all'estrema debolezza dell'impulso ch'essa poteva ricevere dallo Stato, che pure aveva rappresentato fino allora la principale sua sorgente d'ispirazione. La decadenza del potere politico, i continui mutamenti di governo, « la cattiva amministrazione — insomma — e un rovinoso sistema fiscale » [11], bastano indubbiamente a spiegare in gran parte la scarsità di opere d'arte. Un largo periodo di stabilità politica è condizione necessaria per qualunque impresa artistica conside-

Arco di Settimio Severo.

RILIEVI DELL'ARCO DI SETTIMIO SEVERO (facciata verso il Campidoglio)

revole; nel terzo secolo invece, dopo i tredici anni del principato di Alessandro Severo, nessun imperatore regnò per più di sei o sette anni, i più anzi, soltanto per uno o due. Uno sguardo alla tavola cronologica ci persuaderà delle sfavorevoli condizioni in cui venne a trovarsi per questo riguardo il terzo secolo, rispetto ai due che l'avevano preceduto. Durante regni così corti, non v'era neppure il tempo di iniziare un' impresa artistica di qualche vastità. Con Aureliano, assistiamo a una certa ripresa delle belle arti, che continuò

Fig. 187 — Frammento di fregio delle Terme di Caracalla.

sotto Diocleziano. Il gran Tempio del Sole, eretto da Aureliano nel *Campus Agrippae* col bottino di guerra di Palmyra, era annoverato fra i più splendidi di Roma; ma delle sue decorazioni in scultura non rimangono che scarse reliquie. Sembra anche probabile che i due piccoli fregi della facciata settentrionale dell'Arco di Costantino siano stati tolti da un arco eretto in occasione del trionfo di Diocleziano nel 302 d. C., l'ultimo trionfo celebrato in Roma. Studieremo questi fregi nel capitolo seguente, insieme al monumento che n'è ora adornato.

Ma l'apatia artistica degli ultimi decenni del terzo secolo fu in gran parte dovuta anche alle mutate condizioni degli spiriti. Le religioni orientali, benchè già da gran tempo introdotte in Roma, non avevano fin allora esercitato che un debole influsso, mentre prevaleva negli animi l'antico sentimento

dell'ossequio e della devozione allo Stato e all'Imperatore [12]; ma ora esse prendono il sopravvento [13]. Erano passati i giorni della politica e delle guerre gloriose, e gli uomini cominciavano a vagliare i loro antichi ideali. Via via che la vita esteriore perdeva interesse, ne acquistavano invece le emozioni dello spirito e si coltivavano con passione quelle religioni che richiamavano gli uomini dal mondo caduco dei sensi alla vita immortale dell'anima. Questo nuovo stato d'animo non era però in grado di suscitare o di alimentare manifestazioni d'arte. Ma non si deve andare troppo oltre nell'affermare ciò: in progresso di tempo, come vedremo, quella delle religioni orientali che era destinata a vincere tutte le altre — e la sola che, per un certo periodo, aveva seriamente minacciato l'arte pagana — assorbì in sè non pochi dei mezzi d'espressione che aveva pensato di dover distruggere. E assai prima che il cristianesimo si affermasse nel mondo romano, fino ad escluderne gradatamente tutte le altre religioni, diversi culti orientali, che in origine potevan sembrare insofferenti di espressione artistica, lasciarono la loro impronta su numerosi monumenti.

Fig. 188 — Il Cono di Emesa custodito dalle dee capitoline. (Foro Romano)

§ 4. Rilievi romani con rappresentazioni del Cono di Emesa, di Sol e di Taurobolia. — *a*) *Il rilievo di Elagabalo*. (figg. 188-189). — Questo capitello non è soltanto un'opera d'arte notevole, ma serve altresì ad illustrarci il contatto fra le idee romane e un famoso culto orientale [14]. Apparteneva ad un pilastro ed è scolpito su tutte e tre le facce. Proprio sotto l'angolo sinistro del capitello, sopra una scranna poggiata su unghioni di leone e coperta con un panno frangiato, è disposta la pietra conica, simbolo di Elagabalo, il Dio-Sole di Emesa. L'Imperatore stesso aveva portato con gran pompa questo sacro emblema dalla Siria e si compiaceva di farsi chiamare col nome del suo idolo [15]. Dinanzi al cono, spiega le ali un'aquila, la sola creatura vivente che possa sostenere la presenza e la maestà del Sole. Ai due lati stanno due figure femminili. Esse rappresentano indubbiamente le due mogli che Elagabalo voleva dare al

suo dio; nella figura di sinistra si riconosce facilmente dall'elmetto Atena; quella di destra fu bene identificata con la Giunone romana. Tengono ambedue una mano mollemente appoggiata sul cono. Abbiamo dunque dinanzi una nuova Triade Capitolina, nella quale il posto di *Iuppiter Optimus Maximus* è tenuto dal simbolo orientale del *Sol invictus*. Questa scena non è semplicemente il prodotto del capriccio di un giovane fanatico, dello « sfrontato briccone siriaco che, disonorando il nome e il trono degli Antonini, osò costringere gli dei di Roma, come due semplici mortali, a servizio della sua Kaaba » (Studniczka); essa riveste per noi un significato assai più profondo, giacchè è la prima volta che le libere divinità pagane dell'antica Grecia e di Roma vengono a trovarsi in diretta subordinazione di fronte ad una deità straniera. Già sull'altare dell'Arco di Benevento avevamo visto l'antica Triade Capitolina porgere i simboli del potere all'Imperatore romano; ma ora gli dei si sono accostati, con un passo assai più deciso, al periodo del loro totale eclisse.

Fig. 189 — Veduta laterale del precedente.

A destra di questa scena, sulla faccia principale del capitello, è rappresentato il sacrificio del toro in onore del « dio invitto ». In realtà, in queste occasioni, ufficiava l'Imperatore in persona; sul capitello invece è la Vittoria che sacrifica il toro: un motivo, questo, dell'arte ellenica e divenuto familiare durante l'Impero, dopo la sua applicazione al gruppo di Mitra Tauroctono, di cui avremo a parlare in seguito. Dietro alla Vittoria e al toro, è adagiata la dea Tellus con la cornucopia e con un fanciullo a fianco, come sulla corazza di Augusto[16]. La tecnica del capitello ne indica chiaramente l'epoca, ma la composizione è ancora animata e sostenuta. Il rilievo è intagliato profondamente e le figure emergono di fra le brune ombre, che formano quasi delle scanalature; l'aquila è scolpita magistralmente, le figure delle due dee si impongono per nobiltà di espressione, per

grandiosità di atteggiamenti e di drappeggi. Stanno ambedue in piedi, alla moda romana, su di un piccolo piedistallo, ad imitazione di statue in tondo.

Di quest'uso, frequente nel terzo secolo, di adornare i capitelli con figure singole o con gruppi di figure, avevamo incontrato già un esempio nel capitello delle Terme di Caracalla; ma, per esso, possiamo risalire assai più addietro, al capitello con teste di ariete al di sopra delle volute, appartenente al Tempio augusteo della Concordia, o allo splendido motivo delle Vittorie con trofei, che tengono il posto delle volute sugli antichi capitelli che ancora si vedono a S. Lorenzo fuori le mura. Un altro esempio, pure del terzo secolo, ci è fornito dal curioso capitello del Giardino della Pigna in Vaticano, nel quale, al posto dell'unica figura del capitello delle Terme di Caracalla, troviamo un gruppo di cinque figure. Tre facce sono oltremodo rovinate, ma sulla quarta, che guarda il Giardino, si vedono cinque personaggi (dei quali uno, quello di mezzo, è un atleta vittorioso) in piedi fra le volute, su di un orlo formato di foglie di acanto.

b) *Mitra tauroctono.* — Pochi culti hanno lasciato tracce così abbondanti come quello del dio persiano Mitra, il fratello del *Sol invictus* ed egli stesso *l'invictus comes* dell'uomo. Si può dire che ogni museo possieda uno o più esemplari del gruppo di Mitra che ammazza il toro; tutte composizioni però, che, se possono interessare dal punto di vista della mitologia, non portano che scarso contributo al nostro studio dello sviluppo delle idee artistiche romane, giacchè è evidente ch'esse sono altrettante derivazioni da quelle Vittorie Tauroctone, così familiari all'arte greca. Di questi numerosissimi monumenti, che si trovano raccolti nell'opera capitale del Cumont [17], soltanto due o tre vanno segnalati per i loro meriti artistici e meritano di esser portati a conoscenza degli studiosi per mezzo di buone fotografie o di gessi. Questo culto, che pare sia rimasto del tutto sconosciuto ai Greci, fa la sua prima comparsa nel mondo romano verso la fine del primo secolo. Uno dei monumenti più antichi che ad esso si riferiscono, databile a quanto sembra al principato di Traiano, trovasi nel Museo Britannico (Cat. of. Sculpt., III n. 1721, per l'iscrizione vedi C. I. L. VI. 30728). Era un culto praticato soprattutto nell'esercito; la più gran parte dei monumenti si rinvenne infatti in località corrispondenti ad altrettante stazioni militari dei Romani, «dalla foce del Danubio al nord della Britannia e ai confini del Sahara» (Cumont). Nella sola Sarmizegetusa (antica Dacia), nel luogo ove sorgeva il Tempio, si scopersero i frammenti di ben cinquanta gruppi. Finora il maggior numero di monumenti mitriaci ci è stato ridonato dalle provincie romane di Germania e Pannonia; e sono quelli anche i più importanti. Nel gruppo di Vienna, proveniente da Aquileia [18], l'emozione dif-

ARCO DI SETTIMIO SEVERO (piedistalli di colonne).

Rilievo di Palazzo Sacchetti.

Roma.

Rilievi dell'ara di Scipione Orfito.

Roma - Museo Capitolino.

Rilievi della Base diocleziana del Foro.

fusa sul volto di Mitra è resa con potenza degna dello scalpello di Scopa. La trattazione della capigliatura, che ricorda quella dei ritratti degli ultimi Antonini, assegna il gruppo al periodo di Commodo; ed anche il rilievo è trattato analogamente ai sarcofagi dello stesso periodo [19].

In un altro gruppo, presso a poco dello stesso tempo (ca. 130 d. C.), trovato a Neuenheim ed ora ad Heidelberg (Cumont, 245), uno spasimo di or-

Fig. 190 — Mitra Tauroctono *(Rilievo da Osterburken)* — (Museo di Carlsruhe).

rore si legge sui lineamenti di Mitra che, mentre uccide il Toro, volge altrove la faccia, disgustato da quel suo compito crudele. Nel gruppo proveniente da Osterburken ed ora nel Museo di Carlsruhe (fig. 190), che il Cumont riferisce al 248 circa d. C., la solita composizione piuttosto artificiale è trasformata in un'opera d'inspirata bellezza. Il toro soltanto è, da per sè, un capolavoro, con quel suo atteggiamento di sofferenza e quasi di strazio; e nella figura di Mitra è un'estasi rassegnata che lo innalza al di sopra dei soliti.

c) *Altare del Sole.* — Il culto del Sole, che assunse forme così diverse e notevoli nel corso del terzo secolo, inspirò lo squisito altare dedicato al «Sole Santissimo» (*Soli Sanctissimo*)[20]. Il Sole è rappresentato in forma di un fanciullo; gravità e tenerezza insieme sono espresse nei lineamenti del volto in-

Fig. 191 — Altare dedicato a *Sol Sanctissimus* — (Roma - Museo Capitolino).

corniciato dai capelli che salgono a riunirsi coi raggi dell'aureola. Del fanciullo si vede solo il busto, sorretto da un'aquila. La severa bellezza della composizione, accresciuta anche dall'armonica relazione del gruppo con lo sfondo, regge il confronto coi rilievi greci. Il piccolo monumento resulta dedicato da Palmareni residente in Roma, ove stavano impiegati nei magazzini di vino ed olio, noti sotto la denominazione di *horrea Galbae*, come membri della terza

coorte. Il contenuto dell'iscrizione e il soggetto stesso del rilievo convengono così perfettamente al terzo secolo da escludere senz'altro gli argomenti ultimamente addotti in favore di una diversa cronologia dell'altare, che si sarebbe voluto riferire alla fine del primo secolo, presso a poco, cioè, al tempo dei Flavii[21] (fig. 191).

d) *Altare in Campidoglio dedicato a Sol Serapis.* — Rientra nello stesso ordine di idee un altare del Museo Capitolino dedicato dall'augure Scipio Orfitus a *Iupiter Maximus Sol Serapis*[22]. Il monumento fu rinvenuto presso S. Sebastiano sulla Via Appia, e se ne può fortunatamente stabilire la cronologia, giacchè su di un altro altare con iscrizione trovato nello stesso sito ed ora a Villa Albani[23], comparisce di nuovo come augure lo stesso Orfito, di cui si dice che aveva celebrato i Taurobolia nel 295 d. C. La corona di quercia che racchiude l'iscrizione (fig. 192), è della più grande naturalezza; le foglie bellissime, le ghiande, le *taeniae* svolazzanti reggono così vantaggiosamente il confronto con gli esemplari del periodo augusteo che più di un archeologo vede in quest'altare un prodotto del primo secolo con un'epigrafe del terzo. Alla scena che sta a tergo, non si è potuta dare ancora un'interpretazione sodisfacente. Sullo sfondo si vede una cinta quadrata e merlata, una specie di giardino recinto (*hortus inclusus*), i cui alberi si vedono apparire al di sopra della cinta. Il festone appeso lungo le mura indica la ricorrenza festiva. Davanti alla porta della città sta adagiata la Terra, col grembo ripieno di frutta e con un bambino a fianco; quale abbiamo imparato a conoscerla dall'*Ara Pacis*, dalla corazza dell'Augusto di Prima Porta e da altri monumenti. Viene verso di lei, e pare voglia saltarle in grembo, un toro, guidato da un personaggio vestito di corazza che potrebbe essere un imperatore, rappresentato qui come il « nuovo Serapide »; i lineamenti della figura sono molti guasti, ma la forma quadrata della testa ci farebbe accogliere come probabile una sua identificazione con un imperatore della fine del terzo secolo. Sulla faccia laterale destra della base è scolpito un trofeo avente ai due lati rispettivamente una Vittoria e un ro-

Fig. 192 — Altare di Scipione Orfito (*Faccia anteriore*)

mano; sulla faccia sinistra è rappresentato un sacrificio per rendimento di grazie. Poichè il secondo altare di Orfito è in relazione col sacrificio dei *Taurobolia*, sempra probabile che anche la scena della base capitolina debba riferirsi alla stessa cerimonia (fig. 193 e tav. LXIV)[24].

§ 5. Il rilievo di Marco Curzio. — Accanto ai prodotti originali di scultura della fine del terzo secolo, non è senza interesse incontrare un ben noto rilievo, il quale è probabilmente la copia di un prodotto romano o italico del periodo arcaico: si trova ora nel Palazzo dei Conservatori, murato a sinistra della scala (Helbig-Amelung), ma un tempo adornava la balaustrata eretta attorno al *Lacus Curtius*, nel Foro[25]. Vi è rappresentato il romantico sacrificio di Marco Curzio, il quale, come sappiamo, si offrì di placare gli dei infernali precipitandosi tutto armato nella misteriosa voragine apertasi nel luogo stesso che si denominò appunto, allora, dal nome dell'eroe. A tergo della lastra sta una iscrizione col nome di *Lucius Naevius Surdinus*, che è probabilmente il *consul suffectus* del 30 d. C. (sotto Tiberio)[26]. Da qualche tempo però questo riuscito lavoro non gode più la popolarità di una volta; da quando, cioè, l'Helbig si pronunciò in favore della sua attribuzione al medio-evo o ai primi periodi del Rinascimento. Ma il Furtwängler, pubblicando una gemma che riproduce esattamente il gruppo del rilievo, dichiarò senza esitare che non poteva mettersi in dubbio l'antica e genuina origine del rilievo stesso, e che non vedeva anzi ragione alcuna per separarlo dall'iscrizione a tergo; e reputava pertanto lo si dovesse riferire all'età augustea[27]. L'Hülsen, pur riconoscendo pienamente i caratteri di antichità del rilievo, ha osservato che in origine esso non aveva nulla a che fare con l'iscrizione, ma che siamo piuttosto di fronte ad una vecchia lastra con la iscrizione, utilizzata più tardi per copiarvi un rilievo arcaico[28]. A parere suo, questa copia doveva sostituire l'originale, che si può pensare fosse andato distrutto o gravemente danneggiato nel grande incendio divampato sotto il regno di Carino (284 d. C.), dal quale « ebbero occa-

Fig. 193 — Altare di Scipione Orfito (*Faccia posteriore*). (Roma - Museo Capitolino).

sione i grandi lavori edilizi di Diocleziano e de' suoi colleghi». Ma si tratti di copia o di originale, è innegabile che la freschezza di questa composizione mette una nota simpatica fra le sculture del paganesimo decadente. Il romano votato al sacrificio è rappresentato tutto armato sul suo destriero, proprio nel momento in cui sta per prendere lo slancio fatale verso il precipizio, indicato da alti giunchi. Qualche inevitabile manchevolezza della incisione non toglie gran che alla forza e al movimento del disegno. Uomo e cavallo non formano che un sol corpo, tutto proteso nel salto impetuoso; Marco ha piantato la lancia nel terreno e vi si tiene saldamente afferrato per acquistarne impeto maggiore[29], Questo motivo conferisce inoltre alla composizione, se m'è lecito esprimermi così, un centro di gravità e all'occhio un punto di riposo (fig. 194).

§ 6. Base scolpita dell'epoca di Diocleziano. — A sinistra dell'Arco di Severo nel Foro, e non lontano dal *lapis niger* e dagli *anaglypha Traiani*, si trova una curiosa base del periodo di Diocleziano[30], riferibile, dall'iscrizione che si legge sullo scudo della Vittoria, all'anno 303, e decorata con soggetti in realtà familiari e anzi molto sfruttati. Sulla faccia principale si vede il solito imperatore che sacrifica a Roma e a Marte; delle due facce laterali, una presenta una processione di varii personaggi senatoriali, gravemente ravvolti nella toga, l'altra, il sacrificio delle Suovetaurilia, mentre la faccia posteriore contiene l'iscrizione fiancheggiata da Vittorie. L'interesse del monumento sta però nella natura tutta singolare del rilievo, il quale, a prima vista, differisce intieramente da quei sarcofagi lavorati in modo da presentare una «nicchia» oscura dentro la quale appariscono le figure libere nei loro movimenti (pag. 324). Qui invece abbiamo uno sfondo rigido, visibile dappertutto fra una figura e l'altra, e nonostante, come osserva il Riegl, il rilievo e i sarcofagi si propongono effetti ottici che sono essenzialmente identici. Nel rilievo infatti si è lasciato visibile lo sfondo, col solo scopo di non scemare l'impressione di forza, indispensabile ad una base destinata a sostenere una colonna; al tempo stesso le figure non fanno scorgere alcun punto di contatto con lo sfondo tattile, dal quale sono invece separate mediante profonde scanalature, simili a quelle formate dalle pieghe degli abiti. Queste «ombre perimetrali» rivelano l'intenzione di fare apparire le figure come circondate da una regione di spazio vuoto, senza sacrificare per questo lo sfondo. Soltanto guardando più e più volte i rilievi, ci rendiamo persuasi della verità di questa osservazione e arriviamo a far nostra quell'illusione di spazio che l'artista ha saputo realmente ottenere. E l'effetto ottico diviene ancor più evidente se ci si richiami ai fregi della scultura greca coi loro sfondi neutrali e ne confrontiamo

qualche fotografia o qualche gesso con la nostra base. Questo rilievo ci fornisce la prova evidente che, alla fine del terzo secolo, l'ispirazione artistica non era ancor morta, e che, al contrario, era ancora capace di dar vita ai vieti temi tradizionali della scultura ufficiale (tavv. LXV, LXVI).

§ 7. Sarcofagi della fine del II e del III secolo. — Come già dicemmo, nell'arte del ritratto e nei sarcofagi si manifestano e si applicano di preferenza gli indirizzi artistici dei periodi di Caracalla e di Diocleziano.

Fig. 194 — Marco Curzio si precipita nella voragine. *Rilievo* — (Roma - Palazzo dei Conservatori).

Per la loro decorazione, i sarcofagi si dividono in diverse classi, che qui non possiamo fare altro che indicare. Generalmente parlando, si può affermare che i sarcofagi con rappresentazioni di carattere più strettamente religioso ebbero maggior vitalità e spinsero la loro tradizione ben addentro nell'arte cristiana, mentre quelli con scene di battaglia o con altri episodi pertinenti al ciclo dell'arte dei rilievi imperiali, caddero più facilmente in oblio o furono semplicemente oggetto di ripetizioni stereotipate.

Fra i primi, i più importanti seguitano ad essere i « sarcofagi a colonnette », dei quali abbiamo già descritto nel precedente capitolo qualche esemplare eccellente, di data più antica, a Melfi e a Firenze, nel Palazzo Riccardi: la loro serie continua durante quasi tutto il terzo secolo[31].

Il più importante è il sarcofago del Museo di Costantinopoli, prove-

niente da Sidamaria[32]. Sulla faccia principale si vede il morto eroizzato, in figura di un maestoso uomo barbato, che tiene il rotolo della vita; nelle nicchie, ai lati di esso, stanno due divinità femminili, mentre i Dioscuri, quali

Fig. 195 — Particolare di sarcofago. (Richmond - Coll. Cook).

divinità della resurrezione, occupano le estremità. La bella figura centrale si trova ripetuta su un frammento del Museo Britannico[33], trovato a Roma presso il Mausoleo di Augusto, sul quale però la figura femminile che sta di fronte al morto, tiene la «maschera di resurrezione»: questa composizione viene di solito, ma impropriamente, interpretata come «un poeta e le muse».

In Roma, un buon esempio di questo tipo, ormai famoso, si trova nel giardino del Palazzo Colonna[34] e un altro — bellissimo — con figure di Muse nelle nicchie, fu trasportato soltanto da pochi mesi dal suo ridente posto in Villa Mattei in una severa aula del Museo Nazionale delle Terme[35]. È vero che lo schema delle figure scolpite su questi sarcofagi può esser ricondotto a modelli greci del quarto secolo a. C. o anche più antichi, ma esse ci appariscono ora così trasformate dalle nuove credenze religiose che, come si è fatto giustamente osservare, in più di un caso, agiscono su di noi non meno potentemente di una creazione di Giotto o di un altro dei massimi scultori del primo rinascimento.

A lato al gruppo centrale dei sarcofagi di Costantinopoli e di Londra, vanno segnalate alcune mirabili statue appartenenti al sarcofago della collezione Cook, a Richmond (fig. 195). In tempi più tardi, questo tipo fu adattato a soggetti cristiani; come sul frammento di Berlino, dove il giovane Cristo senza barba occupa una nicchia coronata da un frontone ed ha a fianco due apostoli, i quali stanno in piedi fra gli intercolumnî dei lati (fig. 196).

Monumenti di tipo un po' diverso, ma della stessa classe, sono quelli che presentano soltanto tre divisioni architettoniche. Un buon esemplare si trova nel Belvedere del Vaticano[36]. Su di esso, la porta dell'oltretomba, o della tomba stessa, che finora abbiam visto occupare una delle estremità della cassa, forma invece il centro della composizione, sulla faccia principale: ognuno de' suoi pannelli è ornato con un genio della Stagione. Ai due lati della porta, in due grandi nicchie ad arco, stanno rispettivamente un uomo e una donna, presumibilmente marito e moglie, accompagnati quello dal Genius questa dalla Iuno, e aventi rispettivamente a fianco un bambino e una fanciullina: dalle due parti della porta, fra questa e le nicchie, un genio della morte o del sonno sta ritto, coi piedi incrociati, su una base rotonda, tenendo in mano il ramo di un albero, come simbolo della resurrezione. Al di sopra, una Vittoria (o una Psiche) alata, gli pone sulla testa una corona. La decorazione è veramente eccellente e le figure sono piene di vita e di verità.

Un secondo esemplare, anch'esso nel Belvedere del Vaticano[37], presenta nel centro la figura di una donna, presumibilmente la defunta. In segno dell'apoteosi, essa è accompagnata da un Eros o da un Genio e sta in piedi sul davanti di un panneggio che, in questa classe di composizioni, sta ad indicare la cortina del cielo. Un gruppo di tre figure, un uomo e due donne, occupa le larghe nicchie: la maggior parte di esse tengono il rotolo, riguardato una volta come il testamento del morto, ma che altro non è invece se non il rotolo sul quale è scritto il ricordo della vita che si è spenta.

Un terzo esemplare, con gruppi di due Stagioni in ogni arco e nel centro la porta dell'oltretomba (sui pannelli della quale è ripetuto il motivo

Fig. 196 — Cristo fra Pietro e Paolo. (*Frammento di sarcofago*). Berlino.

delle Stagioni), si trova nel Museo dei Conservatori. Questo soggetto è proprio di una numerosa classe di sarcofagi, giacchè le stagioni si possono facilmente prendere come simbolo del rapido avvicendarsi degli uomini nella breve vita terrena.

Il grazioso gruppo delle quattro Stagioni si ritrova spesso, anche senza le divisioni architettoniche; per esempio sul bel sarcofago Barberini, dove esse circondano il clipeo che contiene i ritratti dei defunti [38], e sul sarcofago ben noto di Cassel, ai due lati di Dioniso, il quale siede in gloria, nel mezzo della composizione [39].

I sarcofagi a colonnette rappresentano, nella nostra rassegna, un attraente intermezzo, ma non sono che uno dei molti stili che fiorirono l'uno a lato dell'altro. Nuove credenze, come quella nel destino oltramondano dell'anima, influirono vigorosamente sull'arte, ma, dal punto di vista estetico, esse si ac-

Fig. 197 — Sarcofago col mito di Prometeo. (Roma - Museo Capitolino).

compagnavano ad un pericolo, che cioè i pii, o anche i semplici pedanti, tentassero di fare entrare in una composizione troppa allegria e troppo simbolismo: ne abbiamo un curioso esempio nel sarcofago di un fanciullo, nella collezione capitolina (fig. 197). La cassa è coperta con episodi tratti dalla leggenda di Prometeo, nei quali la storia della nascita dell'uomo, della sua morte e resurrezione è svolta con tediosa profusione di particolari. La figura del coperchio ha invece pregi di grazia e di bellezza, benchè anche in essa siano stati introdotti troppi attributi, in forma di genii con grappoli, di piccoli cani, di delfini, e così via. Il fanciullo, vestito di una lunga tunica, giace tutto disteso, in posizione di profondo riposo, con la mano sinistra sotto il capo e con due fiori di papavero nella destra: una composizione patetica da aggiungere alle

tante che l'arte romanica ci ha lasciato, di fanciulli e di giovani rapiti da una morte precoce.

Volgiamoci ora a considerare esempi di sarcofagi, in cui i motivi tradizionali vanno trasformandosi, grazie ai nuovi effetti ottici ed estetici, che dovevano per altro diventar legge nei rilievi di questo secolo e dei successivi.

Sceglieremo per primo il ben noto sarcofago del periodo di Alessandro Severo, nel Museo Capitolino, con la leggenda di Achille tra le figlie di Licomede[40]; soggetto caro all'arte sepolcrale dell'epoca, come quello che poteva ben simboleggiare la scelta, che ad ogni uomo si impone, tra una vita oziosa ed una vita di azione. Subito ci colpisce il senso di riposo che emana dalla disposizione delle figure e che ricorda il sarcofago di Arles col mito di Fedra e Ippolito. Confrontando l'esemplare capitolino con altre versioni artistiche della stessa leggenda, ci persuadiamo che la maggiore compostezza di questo lavoro non dipende certamente dal soggetto svolto; giacchè di regola quest'episodio della leggenda di Achille è pieno di movimento impetuoso. Vale la pena di considerare nei suoi particolari un siffatto esemplare. Il gruppo principale, che non resta però esattamente nel mezzo della composizione, è formato da Achille e Deidamia; quello non ancor libero del tutto dall'abito femminile e con una scarpa ancor calzata, ha afferrato una spada e si lancia fuori, mentre la fanciulla cerca trattenerlo con le mani posate sulle sue spalle. A sinistra un'altra sorella fa l'atto di fuggir via stupita; è una mirabile, graziosa figura, che forma veramente il centro del rilievo. Ancora a sinistra, un guerriero, probabilmente Diomede, respinge indietro la visiera dell'elmo per meglio osservare la scena centrale. Tutto il quadro è come incorniciato dalle figure sedute dei due re, Licomede a sinistra, Agamennone a destra; magnifici pel loro aspetto quasi divino, essi siedono con dignitosa maestà, pur facendo capire con lo sguardo loro e con l'atteggiamento, quanto interesse prendano a ciò che si viene svolgendo. Dinanzi a ciascuno dei re sta un giovane guerriero che tiene un cavallo per la briglia, e a destra, fra la figura del guerriero e Agamennone, si vede Ulisse, barbuto e con il capo coperto dal tradizionale *pileus*. Dietro a Licomede sta un guerriero col cavallo; mentre un altro guerriero, che sta subito dietro ad Agamennone, si scosta dagli occhi la visiera dell'elmo, come Diomede, e guarda l'episodio del centro (fig. 198). Sul lato corto di sinistra è rappresentato l'addio di Achille a Licomede, sul lato corto di destra la vestizione delle armi; sul di dietro del sarcofago è abbozzato sommariamente il « riscatto del corpo di Ettore ».

Nel rilievo principale di questo sarcofago non sappiamo che cosa ammirare di più: se l'abbondanza di espressione nei movimenti, le figure che

paiono plasmate dalla luce stessa, o la ricchezza di ombre negli intervalli oscuri. Del pari eccellenti sono le pose e gli atteggiamenti; il nudo è trattato con mano sicura, e l'azione acquista mirabile unità dall'essere le figure mantenute tutte sullo stesso piano. V'è infine un contrasto ritmico di luce e di ombra che qui la maggior quiete e compostezza delle pose e dell'azione non tormenta nè interrompe, al contrario di quanto avviene spesso nei sarcofagi di questa specie.

Fig. 198 — Achille alla corte di Licomede (*Sarcofago*). (Roma - Museo Capitolino).

« Il fondo è scomparso (nota il Riegl) quasi del tutto; è limitato ad una striscia sottile e così carica d'ornamenti da restarne neutralizzato il carattere. Le figure sono disposte in due file, ma in realtà della seconda fila non si vedono che teste. Le figure della prima fila sono intagliate così profondamente che le ombre interposte fra l'una e l'altra resultano molto decise. È così che le figure sembrano muoversi liberamente nello spazio come le foglie di un pilastro del Laterano ».

Sotto questo punto di vista, nel sarcofago del Campidoglio e in pochi altri della stessa classe si deve vedere la più significativa applicazione di un metodo del quale abbiamo trovato nei due sarcofagi del Laterano la prima,

felice manifestazione. È curioso osservare però che, mentre sembrava risolto il problema spaziale con la conquista di uno sfondo, non si seppe tuttavia progredire ulteriormente verso una più corretta relazione ottica delle figure fra di loro, dentro lo spazio libero così ottenuto. Gli artisti si appagarono dell'effetto, quasi di tappezzeria, raggiunto col mantenere le figure su di un unico piano, ed anzi da questo momento andarono sempre diminuendo quei rapporti d'espressione che legavano le figure fra di loro; ciò che farà gradatamente ridiscendere l'arte alla fase in cui figure ed oggetti appariscono di nuovo in semplice giustaposizione materiale. Ormai l'interesse si accentra sullo « spazio libero » così faticosamente guadagnato, e si considerano le figure come altrettanti oggetti separati da collocarsi dentro di esso. Il vantaggio conseguito nella rappresentazione dello spazio è controbilanciato così da una corrispondente diminuzione della capacità di esprimere il legame psicologico che dovrebbe allacciare le figure di una stessa composizione.

Potremo capire tutta l'importanza di questo cambiamento solo quando verremo a parlare dei piccoli fregi dell'Arco di Costantino; ma possiamo fin d'ora farci un'idea del nuovo indirizzo che si è impadronito quasi di sorpresa della scultura, volgendoci a considerare il grande sarcofago del Vaticano con la « Battaglia delle Amazzoni », già ammirato dal Goethe[42]. L'acconciatura del capo di Pentesilea, del pari che quella della matrona del sarcofago capitolino, è la stessa usata dalle principesse della dinastia di Emesa[43]. La conseguita facilità di muovere le figure nello spazio ha dato qui occasione ad una scena quanto mai affollata. Domina nel centro la figura di Achille che sorregge Pentesilea ferita. Da ciascuno dei lati un Greco, allungando la mano per afferrare un'Amazzone per i capelli o per il mento, occupa il rilievo in quasi tutta la sua altezza. Dalle due parti la composizione si serra in due gruppi complicati attorno a queste due figure, e così i due lati della rappresentazione sono collegati al gruppo del centro per mezzo dei corpi dei caduti, in basso, e in alto, dalla figura di un'Amazzone fuggente. Tutte le figure sono risolutamente contenute in un sol piano; e solo variandone le dimensioni si è cercato di raggiungere un certo effetto prospettico: ciò che produce, insieme alle linee spezzate del disegno, un'impressione quasi urtante, di irrequietezza. Ma anche il gruppo centrale ripugna quasi al nostro gusto moderno. L'artista non ha saputo cogliere il *pathos* della situazione: non è riuscito a dominare le qualità emotive del suo soggetto, nè lo ha trattato con quell'ingenuità che avremmo riscontrato, per esempio, nella pittura di questa scena sopra un vaso arcaico. Fra Achille e la donna ferita non v'è che un rapporto esteriore: non è lui che la sostiene; soltanto essa gli appoggia stanca-

mente un braccio attorno al collo senza far neppure l'atto di afferrarglisi, e, più che a una donna ferita, somiglia ad una bambola dalle giunture sconnesse. Il soggetto non riesce insomma ad interessare; e quelle deficienze, che pur sono più appariscenti nel gruppo centrale, si riscontrano anche nel resto del disegno, nel quale si cercherebbe invano un senso di emozione che lo penetri e lo animi. E pure non si può affermare che il sarcofago manchi di pregi, almeno per ciò che concerne il disegno, e che l'inestricabile groviglio delle figure costrette in un sol piano non si avvantaggi per una certa limpida euritmia (fig. 199).

Un altro esempio notevole di queste composizioni aggrovigliate l'abbiamo nell'immenso sarcofago della collezione Ludovisi (Museo delle Terme); (Helbig-Amelung 1320) (fig. 200), rappresentante una battaglia fra Romani e barbari. Il comandante che sta in mezzo, è stato identificato con Settimio Severo oppure con Alessandro Severo, e, più recentemente, con Timesiteo, suocero del terzo Gordiano. Anche questa composizione, come la «Battaglia delle Amazzoni», è più ritmica e più armonica di quanto non si lasci vedere ad una prima occhiata. Il generale galoppa verso destra alzando la mano in segno di comando: e attorno a lui si spiega, a semicerchio, la scena, stendendosi poi in basso, con la linea di fondo tutta occupata dai corpi dei nemici caduti o morenti. Comparisce qui qualche motivo nuovo ed interessante; come quello del trombettiere che si vede a destra, rappresentato tutto di prospetto con la testa e il busto incorniciati dentro il cerchio disegnato dal suo strumento: una creazione potente, che non preannuncia certo un periodo di vera decadenza. Nel rilievo delle Amazzoni, lo sfondo rappresentava ancora qua e là degli elementi contrastanti con quell'impressione di profondità indefinita che si cercava di ottenere; in questo sarcofago si può dire che sia addirittura scomparso. Così come ci si presentano le figure, non ci accorgiamo dell'esistenza di uno sfondo inflessibile al di sotto di esse, ma ci pare che, dietro a loro, continui la battaglia di cui vediamo una parte. E la sensazione nostra risponde forse ad una reale intenzione dell'artista; giacchè questi, con una trovata assai curiosa, ha prolungato sui lati corti del sarcofago la veduta laterale delle figure che compariscono di fronte, sulla faccia principale di esso. Questa vasta ed intricata composizione darebbe certo un senso sgradito di confusione, se non fosse mantenuta rigorosamente in un sol piano, con inestimabile vantaggio della sua unità.

Tutte queste figure stanno in relazione le une con le altre più materialmente che psicologicamente; si incrociano e si accavallano in una complicazione estrema di disegno, ma non appariscono in realtà pervase da un fremito comune d'emozione; quello stesso che manca nei gruppi, simmetrica-

Fig. 199 — Achille e Pentesilea (*Sarcofago*). (Roma - Vaticano, Cortile del Belvedere).

Fig. 200 — Battaglia fra Romani e Barbari (*Sarcofago*). — (Roma - Museo delle Terme).

mente disposti e regolarmente intrecciati, sui fregi dell'Arco di Costantino. Anche le due figure più appariscenti del rilievo, quella del generale e quella del trombettiere, a destra, non raggiungono che un effetto decorativo e sono collocate senza riguardo alcuno allo spirito della rappresentazione. Osservando questa grande scena di battaglia, ci accorgiamo che qualche cosa manca; in realtà, il soggetto rappresentato non ha interessato l'artista. La scultura si avvicina dunque ad un altro de' suoi periodi di esaurimento. Come, un tempo, l'arte arcaica non riusciva a scoprire tutte le possibilità de' suoi soggetti, così ora l'arte decadente non possiede più il segreto di accordare in perfetto unisono il soggetto con la forma.

Lo studioso di questa tarda scultura romana si accorge della banalità ognor crescente dei soggetti figurati, che arriva fino all'esclusione — o alla più rigorosa subordinazione — di tutto ciò che è puro ornamento. Quegli elementi floreali e vegetali dell'arte augustea e flavia, che ebbero sotto la dinastia dei Severi una seconda rinascita, verso la fine del secolo sono quasi scomparsi; e, dove vivono ancora, sono costretti in schemi tradizionali, come, nei tardi sarcofagi, quei pesanti festoni sostenuti da Eroti alti e muscolosi.

È certo, come anche il Riegl afferma, che, in un'epoca dominata dagli influssi mistici del monoteismo orientale, dovettero uscir di moda le vere e proprie statue[41]; ma non vi è dubbio per altro che anche in un tempo in cui s'era più affievolita l'ispirazione artistica — verso il periodo di Costantino — le basi delle statue, le facce dei sarcofagi, i fregi degli archi, furono quasi invariabilmente decorati con figure, mentre gli ornamenti, per quanto in sè di carattere lussureggiante, non compaiono che sporadicamente. Del tutto diversa fu la linea seguita dall'arte nell'oriente ellenizzato, dove l'ornamentazione arrivò talora a sopprimere qualsiasi altro elemento decorativo.

Se, come qualcuno ha suggerito, questa reazione verso un più severo contenuto artistico fu provocata dall'esuberante profusione d'ornamenti dell'arte flavia, ciò sta forse soltanto a significare che si veniva ora affermando il più austero spirito di Roma.

In ogni modo, solo con lo studio delle più tarde fasi dell'arte romana dai secondi Antonini fino a Costantino, si può arrivare ad intendere come la sua missione sia stata quella di tramandare alla posterità il prezioso segreto della scultura figurativa degli antichi.

NOTE AL CAPITOLO XV.

[1]) Una compendiosa informazione troverai in HÜLSEN, *Foro romano*, p. 71 sgg. Per l'iscrizione, vedi DESSAU, I p. 103, n. 425.

[2]) Anche il WICKHOFF, *Roman Art*, p. 65, parla del « basso livello » di questo lavoro.

[3]) La fascia con decorazione ad acanto e a rosette (fot. Moscioni 2436) regge favorevolmente il confronto con gli esemplari flavî. Riguardando la fig. 77, ci sarà ora facile capire perchè gli acanti scolpiti della Basilica Emilia potrebbero, secondo lo Studniczka, appartenere al periodo di Severo: vedi vol. I, pag. 136, nota 4.

[4]) BERNOULLI, *Röm. Iconographie*, II 3, tav. XV.

[5]) Per l'iscrizione, vedi DESSAU, I p. 103, n. 426; per i dettagli, REINACH, *Reliefs*, I 271, 272.

[6]) Riprodotto a disegno in BRUNN, *Kleine Schriften*, vol. I p. 65-67, figg. 22-24, da « Wiener Vorlegeblätter ».

[7]) Pubblicato per la prima volta dal BRAUN in « Monumenti ed Annali » 1854, tav. II, e attribuito un tempo all'epoca flavia (MATZ-DUHN, n. 3516). Ho preferito questa vecchia riproduzione alle fotografie moderne, nelle quali va perduto il valore lineare dei rilievi. Le lastre sono state recentemente trasportate al nuovo Museo Petriano.

[8]) GUSMAN, *Art décoratif de Rome*, I tav. 43.

[9]) LUCAS, in « Röm. Mittheil. » XVI (1901), pp. 246-251, figg. 1 e 2.

[10]) Vedi, per es., fot. Moscioni 2992.

[11]) J. G. FRAZER, *Adonis, Attis, Osiris*, p. 195 nota 2.

[12]) « La vraie réligion de l'Etat fut le culte de Rome, de l'Empereur et de l'administration »; RENAN, *Marc-Aurèle*, p. 585.

[13]) Consulta, nella citata opera del FRAZER, il capitolo « *Oriental Religions in the West* »; e vedi DILL, *Roman Society from Nero to Marcus Aurelius*, libro IV; RENAN, op. cit., p. 561 sgg.

[14]) Pubblicato da F. STUDNICZKA in « Röm. Mittheil. » XVI (1901), pp. 273-282, tav. XII.

[15]) Leggi nel GIBBON (I p. 144 sgg. ed. BURY) la descrizione del viaggio di Elagabalo dalla Siria a Roma.

[16]) Il primo interprete di questo interessante monumento (vedi nota 14) quasi chiede venia d'aver dovuto collocare una così pregevole opera d'arte — di cui lora la « hervorragende Schönheit » — nel periodo di Elagabalo.

[17]) *Textes et Monuments figurés relatifs aux Mystères de Mithra*: Bruxelles 1896-1899. Cfr. DUCATI, *Arte classica*, p. 820 sg.

[18]) CUMONT, op. cit., 116.

[19]) ALTMANN, *Architekt. u. Ornamentik*, p. 107.

[20]) *C. I. L.*, VI 710; DESSAU, II p. 173, n. 4337; CUMONT, op. cit., 115.

[21]) (Br. Sch. R.) *Catalogue of the Capitoline Mus.*, p. 47; HELBIG-AMELUNG, I 767.

[22]) *C. I. L.*, VI 402; cfr. DESSAU, II p. 181, n. 4396; HELBIG-AMELUNG, 871; ALTMANN, *Grabaltäre*, n. 249, fig. 149; *Capit. Mus. Cat.*, p. 310, n. 1A.

[23]) *C. I. L.*, VI 505; DESSAU, II p. 145, n. 4143.

[24]) Non vedo ragione di dubitare, come fa l'Helbig, che l'Orfito nominato sui due altari sia la stessa persona. Presentemente, troppo poco sappiamo dell'arte del terzo secolo per poter datare con sicurezza un monumento per sole considerazioni di stile. Del resto lo stile dell'altare non può sembrarci incompatibile con la data del 295 (accettata anche dall'ALTMANN), quando si rifletta al rilievo di Marco Curzio nel Palazzo dei Conservatori, il qual dimostra a sufficienza come si sapessero ancora eseguire, alla fine del IV secolo, composizioni ammirevoli, su piccola scala e con poche figure.

[25]) HÜLSEN, *Foro Romano*, p. 3 sgg. 121.

[26]) *C. I. L.*, VI 1468. Per la seconda iscrizione con lo stesso nome, cfr. « Class. Revue » 1906, p. 378.

[27]) *Antike Gemmen*, I tav. XXVII 42, e Vol. III p. 254 sg.

[28]) HÜLSEN, « Röm. Mittheil » XVII (1902), pp. 323-329; XX (1905), p. 70.

[29]) Questa scena è la precisa illustrazione delle parole di LIVIO VII 6: *equoque deinde quam poterat maxime exornato insidentem armatum se in specum inmisisse.* Livio aggiunge che, secondo un'altra versione, il *lacus* avrebbe ricevuto il suo nome da un soldato di Tito Tazio, che quasi perdette la vita precipitando in esso. D'accordo con Livio, preferiremo la prima versione, per l'impronta schiettamente romana e pel significativo ricordo d'un sacrificio umano. Cfr. FURTWÄNGLER, *Antike Gemmen*, III p. 285; e leggi anche PLINIO, *Nat. Hist.*, XV 78; e VAL. MASSIMO, V 6, 2.

[30]) HÜLSEN, *Foro romano*, p. 81. Per l'iscrizione, vedi *C. I. L.*, VI 1204. Cfr. RIEGL, *Spätröm. Kunstindustrie*, p. 81.

[31]) Di questi sarcofagi se ne conoscono ora quasi una sessantina. Vedi l'articolo di W. F. STOHLMAN in « Arch. Journ. of America » XXV (1921), p. 223 sgg. e la bibliografia ivi citata.

[32]) TH. REINACH, in « Monuments et Mémoires », tav. XVII e p. 189 sgg.

[33]) Ora nell'Aula degli Imperatori: *Brit. Mus. Cat.*, III 2312.

[34]) REINACH, *Reliefs*, III 222.

[35]) STOHLMAN, art. cit., figg. 4-7; REINACH, *Reliefs*, 301. Auguriamoci che il soggiorno del prezioso sarcofago al Museo delle Terme sia di poca durata e che presto ritorni all'antico luogo sacro a tante generazioni di Romani come sede prediletta dell'apostolo di Roma, S. Filippo Neri.

[36]) Vedi la meravigliosa riproduzione di questo sarcofago in GUSMAN, *Art décoratif de Rome*, II, tavv. 108-109; HELBIG-AMELUNG, I 146; AMELUNG, *Vatik. Kat.*, II p. 153, tav. 17.

[37]) HELBIG-AMELUNG, I 150; AMELUNG, *Vatik. Kat.*, II p. 166, tav. 18.

[38]) STRONG, *Apotheosis and after-life*, tav. XXXII.

[39]) REINACH, *Reliefs*, II 57, 9.

[40]) HELBIG-AMELUNG, 774; ROBERT, op. cit., II tavv. 14 e 15; RIEGL, *Spätr. Kunstind.*, p. 74. Il tipo delle figure distese sul coperchio indica che il sarcofago dev'essere datato al primo quarto del IV secolo; non si può però accettare in alcun modo la comune identificazione del gruppo con Alessandro Severo e sua madre Giulia Mammea.

[41]) *Spätrömische Kunstind.*, p. 74.

[42]) HELBIG-AMELUNG, 141. ROBERT, II tav. 39 e p. 113, dove l'autore dimostra come a questa composizione sia inspirata la descrizione goethiana del gruppo eroico in Wilhelm Meister's « Wanderjahre ».

[43]) I monumenti sono perciò con tutta probabilità contemporanei; nè vedo per quali ragioni il Riegl riferisca il sarcofago vaticano ad una data anteriore. Se anche, in questo, apparisce, qua e là, lo sfondo, ciò significa soltanto che l'arte non si sviluppa mai secondo una linea rigidamente retta.

[44]) Vedi anche RODENWALDT, « Röm. Mitth. » XXXVIII-IX (1923-24), p. 28 nota 2, e LIPPOLD, *Kopien u. Umbildungen griech. Statuen*, p. 83.

RILIEVI DELLA BASE DIOCLEZIANEA DEL FORO.

ARCO DI COSTANTINO (rilievi dei piedistalli).

CAPITOLO XVI.

Il Principato di Costantino (306-337).

L'Arco di Costantino

Valore estetico delle sculture contemporanee - Loro significato spirituale

Conclusione - Rapporti dell'arte cristiana con l'arte romana

IN HOC SIGNO VINCES

Siamo arrivati così all'ultima manifestazione ufficiale dell'arte pagana in Roma, all'Arco di Costantino, eretto ai piedi del fianco orientale del Palatino. Come si rileva dall'iscrizione, esso fu dedicato a Costantino dal Senato e dal Popolo in segno di gratitudine per la vittoria da lui riportata su Massenzio (312 d. C.) e per la conseguente pacificazione dell'Impero. L'epigrafe, importante per la scultura non meno che per la storia dell'Arco, è così concepita:

IMP. CAES. FL. CONSTANTINO . MAXIMO .
P. F. AUGUSTO . S. P. Q. R.
QUOD . INSTINCTU . DIVINITATIS . MENTIS .
MAGNITUDINE . CUM . EXERCITU . SUO .
TAM . DE . TIRANNO . QUAM . DE . OMNI . EIVS .
FACTIONE . UNO . TEMPORE . IVSTIS .
REMPUBLICAM . ULTUS . EST . ARMIS .
ARCUM . TRIUMPHIS . INSIGNEM . DICAVIT .

« All'Imperatore e Cesare Flavio Costantino Massimo Pio Felice Augusto — che per ispirazione della divinità e per grandezza dell'animo con le giuste armi del suo esercito liberò la repubblica dal tiranno e, al tempo stesso, da tutti i suoi partigiani — il Senato e il Popolo romano quest'arco, decorato di trionfi, dedicarono ».

Questa costruzione, con la sua « insuperabile armonia di proporzioni » (P. Graef), fu perenne fonte d'ispirazione per gli artisti italiani del Rinascimento, che la riguardavano come il segno tangibile della vittoria del Cristianesimo sulla religione pagana e, al tempo stesso, come un simbolo dell'avvenuta riconciliazione tra l'antico e il nuovo ordine di cose; e, sotto tale aspetto, solevano introdurre l'arco nei loro quadri, quasi a significare la doppia missione di Roma nel mondo.

Così, nella « Sala dei Santi » dell'Appartamento Borgia in Vaticano, è quest'arco che riempie tutto lo sfondo e domina il classico paesaggio in mezzo al quale la giovane Santa Caterina difende la causa della nuova fede in presenza dell'imperatore Massimino. In un affresco della Cappella Sistina, il Botticelli ha posto la scena della « Distruzione della Compagnia di Korah » di fronte all'arco eretto dal primo imperatore cristiano; ma, invece dell'iscrizione costantiniana, vi si legge l'avvertimento: — *Nemo sibi assumat honorem nisi vocatus a Deo tamquam Aaron.* Nell'affresco della parete opposta, il Perugino fa svolgere l'episodio della « Consegna delle Chiavi » in una vasta spiazzata, davanti ad una maestosa struttura ottagonale, la quale è fiancheggiata, da ciascun lato, da un arco, strettamente modellato su quello di Costantino. Se accettiamo la congettura, del resto più che probabile, che l'ottagono rappresenti il Tempio di Salomone a Gerusalemme, s'intende bene come il pittore non avrebbe potuto indicare più chiaramente, che la promessa, così feconda di bene, fatta in Oriente, doveva trovare in Roma il suo compimento.

Si è generalmente d'accordo nel ritenere che i diversi membri architettonici dell'Arco provengano da un monumento di più antica data, probabilmente dell'epoca di Traiano. Una teoria più recente, ma tutt'altro che sicura, tenderebbe a dimostrare che l'Arco è di data domizianea — uno dei tanti eretti da questo imperatore per il suo trionfo (germanico?) — e che fu semplicemente smantellato alla sua morte. È una questione che presenta molti, intricati problemi, che non è qui il luogo di discutere: tanto più che a noi, dopo aver segnalato l'ammirabile effetto della costruzione nel suo insieme, preme occuparci non della sua architettura, ma delle sue sculture. Queste, come ormai apparisce manifesto, appartengono ad almeno quattro diversi periodi: al traianeo, i rilievi oblunghi del passaggio centrale e dei lati corti; all'adrianeo, i medaglioni; all'epoca di Marco Aurelio, i pannelli dell'attico; agli ultimi anni del terzo secolo, infine, e ai primi del quarto, i fregi e le rimanenti sculture decorative. La nostra ammirazione non può che aumentare quando si consideri quale effetto d'armonia si sia ottenuto con elementi così disparati (figg. 201-202).

Come nell'Arco di Severo e altrove, i triangoli del fornice principale sono decorati da Vittorie volanti con trofei e dai Genii delle stagioni, negli angoli inferiori. Sulle chiavi di volta è la figura di *Roma* seduta. I triangoli dei fornici laterali portano divinità fluviali distese, e sulle basi delle colonne sono scolpite figure di legionari romani[1], di barbari prigionieri, di Vittorie, ecc. Tutte queste sculture sono costantiniane: esse presentano quella frontalità e quella profondità d'intaglio che sono caratteristiche di tale periodo (tavv. LXVII, LXVIII).

Fig. 201 — Arco di Costantino: facciata settentrionale (*prima dell'attuale sistemazione del terreno*).

Ancora più importante è notare quanto le idee ispiratrici di queste rappresentazioni si avvicinino a quelle cristiane. Qualche Vittoria palmifera rassomiglia già all'Angelo dell'Annunziazione, come lo vediamo, per esempio, in un rilievo del quinto secolo conservato a Costantinopoli; mentre i barbari, nei loro atteggiamenti di dolce rassegnazione (tav. LXVII), sembrano ricordare che, nel periodo al quale siamo giunti, Roma aveva potuto ammirare per oltre due secoli il coraggio tranquillo di una lunga schiera di martiri cristiani.

Abbiamo già parlato degli otto medaglioni adrianei, disposti sulle due fronti dell'arco. Da artisti dell'epoca di Costantino furono poi aggiunti sui lati, altri due medaglioni, dei quali l'occidentale rappresenta la Luna che tramonta nel mare, e l'orientale il Sole che sorge dalle onde[2]. L'antica concezione ellenica di Helios e Selene, che già aveva trovato magnifica espressione nel frontone orientale del Partenone, torna singolarmente acconcia

su quest'arco, nel quale l'Imperatore apparisce superbamente incoronato dall'emblema del nimbo solare. Le curve del disegno si adattano con grande semplicità alla forma circolare. Le figure distese sono abilmente disposte in modo da riempire lo spazio al di sotto dei cavalli del Sole e del carro della Luna; protesi quelli nella corsa verso l'alto, calante questo in basso, con riuscita inversione di movimento nel disegno. Al di sopra dei cavalli della Luna comparisce la figura alata della « Stella della Sera », la quale segue nella sua

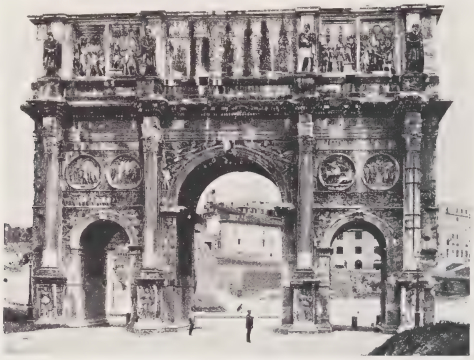


Fig. 202 — Arco di Costantino: facciata meridionale.
(*prima dell'attuale sistemazione del terreno*).

discesa la stessa linea del carro, intensificando così la forza espressiva della composizione (figg. 203-204).

Queste stesse allegorie di *Sol* e *Luna* si trovano frequentemente nella primitiva arte cristiana, collocate ai due lati della Crocifissione, per mostrare il significato universale della scena. Nè può esser dubbio l'alto scopo di esse qui, sull'arco del primo imperatore cristiano che, memore del nuovo « Sol Iustitiae », istituì la Domenica cristiana come un *dies Solis*, mentre non dimenticò mai la santità dell'ora vespertina, nella quale gli era apparsa la visione della Croce con la famosa promessa di vittoria: *in hoc signo vinces*.

Su tutti e quattro i lati, al di sotto dei medaglioni, corrono bassi fregi contemporanei all'erezione dell'arco. Ultimamente è stata proposta dal Wilpert una nuova e, come ci pare, ragionevole interpretazione dei quattro fregi, i quali tutti si riporterebbero a episodi della vita di Costantino. Nel rilievo dell'estremità occidentale è rappresentata una spedizione di Valerio in Asia: lo si vede

su di un cocchio a quattro cavalli; e, in mezzo al corteo di soldati e di animali, appare Costantino, che cavalca alla testa delle sue truppe. La figura seduta di un prigioniero allude alla cattura, da lui operata, di un fiero guerriero sarmata.

Importante è notare che la prima e l'ultima lastra dei piccoli fregi laterali furono scolpite agli angoli delle facciate principali, e così il cavaliere ora identificato come Costantino si vede sulla facciata sud, all'estremità sini-

Fig. 203 — Arco di Costantino: sculture del lato orientale.

stra, tra la colonna e l'angolo. A ragione nota il Wilpert che le fattezze del giovane cavaliere concordano meravigliosamente con quelle di Costantino «la cui bellezza fisica è unanimamente celebrata dai panegiristi» (fig. 204).

Sul fianco opposto (est) è rappresentato, secondo l'opinione più comunemente accolta, il trionfo di Costantino sui re dei Franchi e degli Alemanni (Àscarico e Ragaiso), celebrato nella città di Treviri, capitale della Gallia Romana (fig. 203).

Sul fregio di sinistra della facciata meridionale sono raffigurati la battaglia e l'assedio di Susa (primavera 312 d. C.): ivi, a sinistra, si vede l'Imperatore in piedi, incoronato dalla Vittoria, una grande figura sospesa in alto, a volo, alla sua destra; un albero d'alloro — allusione evidente alla corona — chiude la scena dal lato sinistro, mentre il cavallo che si vede davanti all'albero, riccamente bardato e sellato, è naturalmente quello dell'Imperatore. Il fregio di destra della stessa facciata presenta una lunga scena di battaglia, in cui si vedono i soldati nemici precipitare in un fiume coi loro cavalli e annegarvi miseramente: si è concordemente riconosciuto in questa rappresentazione

la battaglia del Ponte Milvio. All'estremità sinistra, si vede un arco del ponte stesso colla figura sdraiata del dio Tevere. Al disopra di quest'ultima, abbiamo chiare traccie della figura di Costantino che fu poi scalpellata via, durante la reazione anti-cristiana dell'anno 332[3]. Dell'Imperatore sono rimaste soltanto la gamba sinistra e traccie del piede destro e della punta del paludamento. A destra sta la Vittoria che l'incorona, mentre, dalla sinistra, si

Fig. 204 — Arco di Costantino: sculture del lato occidentale.

avvicina a gran passi la dea Roma. Quasi sotto i piedi della Vittoria, si vede la miseranda figura di Massenzio, già sommerso nell'acqua, mentre cerca aggrapparsi — in vano però — al piede del dio fluviale, per non annegare (figg. 205-206).

Fig. 205 — Assedio di Susa: Arco di Costantino — *Facciata meridionale.*

Il fregio di sinistra della facciata nord — la principale — rappresenta l'Imperatore che, in piedi sui Rostri del Foro, arringa il popolo, riunito in due gruppi dall'uno e dall'altro lato. La scena si disegna sopra uno sfondo architettonico che ci richiama alla mente quelli delle balaustrate traianee: si vede a destra il triplice Arco di Settimio Severo, a sinistra l'Arco di Tiberio e poi la Basilica Giulia[4]. Sul fregio del pilone destro l'Imperatore è rap-

presentato in trono, come un Cristo medioevale, nell'interno di un grande edificio, una basilica forse; egli sta evidentemente dispensando beneficî ai cittadini, e, al di sopra, in piccole stanze — quasi dei palchetti, con parapetti — gli ufficiali incaricati della bisogna, divisi per gruppi, procedono alla distribuzione

Fig. 206 — Battaglia sul Ponte Milvio: Arco di Costantino — *Facciata meridionale.*

(figg. 207-208). La scena è indubbiamente quella di un *congiarium*, o distribuzioni di doni, come soleva praticarsi dopo un trionfo[5]. A prima vista, i rilievi della facciata settentrionale, con la equilibrata corrispondenza dei loro gruppi e la figura dignitosa dell'Imperatore, seduta o stante, appariscono superiori agli

Fig. 207 — L'Imperatore sui Rostri: Arco di Costantino — *Facciata settentrionale.*

altri quattro, per composizione e per stile. Io credo che questa differenza debba attribuirsi in parte al soggetto. Come abbiamo visto nel capitolo precedente, la scultura era entrata ormai in una fase nella quale — come già nell'arte arcaica — l'interesse tornava a concentrarsi sulla rappresentazione della forma in-

Fig. 208 — Congiario: Arco di Costantino — *Facciata settentrionale.*

dividuale. Le figure risultano sempre più isolate esteticamente, chiuse in se stesse, senza una relazione intima col resto della composizione. Ed un altro resultato materiale di questa fase dell'arte è quello di isolare le figure l'una dall'altra nello spazio, sia per raccogliere tutta l'attenzione sulla forma individuale

sia anche per ottenere un più ricco contrasto di luci e d'ombre complementari. Ora si intende bene come un'arte tutta intesa ad isolare così la figura individuale, si prestasse alla rappresentazione di scene di cerimonie — che per loro stessa natura comportano misura e rigido formalismo di movimenti e di gesti — piuttostochè a quella di scene guerresche cioè di azioni per eccellenza animate e concertate. Studiando il grande sarcofago Ludovisi delle Terme, dovemmo convenire che l'arte romana del principio del secolo sapeva ancora costruire un disegno complicatissimo, senza riuscire però a fonderlo armoniosamente o ad animarlo di vera vita; e la sensazione svegliata da quella grande scena di battaglia era, in fondo, di tedio. Al tempo di Costantino era cresciuta ancora questa incapacità di infondere vita alle scene. Nelle battaglie della facciata meridionale dell'Arco di Costantino, i soldati non sono più che dei fantocci tirati fuori allora allora dalla scatola e allineati in un modo qualsiasi per indicare — potremmo dire per simbolizzare — la vittoria degli uni e la sconfitta degli altri. Siamo ben lontani dallo splendido tumulto dei rilievi traianei trasferiti su questo stesso arco.

Ma questa mancanza di animazione, questa tendenza omogenea alla individualità psicologica non guasta le scene della facciata settentrionale, le quali vi guadagnano forse una maggiore energia. Come nell'arte arcaica, le figure sono rigidamente disposte in fila, una a fianco dell'altra, senza sovrapporsi se non in minima parte. Ma l'identità di movimento e l'uniformità di simmetria fanno più solenne la scena ed accentuano la maestà della figura centrale. Il disegno è austero al punto da poter apparire monotono e non manca tuttavia di attrattive.

La stessa impressione si riceve da altri monumenti della stessa epoca. Sull'Arco di Galerio a Salonicco, per esempio, innalzato per commemorare il felice esito della campagna persiana di Galerio e Diocleziano nel 297 a. C. — e perciò quasi contemporaneo all'Arco di Costantino — la scena dell'imperatore che offre il sacrificio è infinitamente meglio composta e più significativa che alcuno degli episodi di battaglia. Questo stile degli archi, adattato alla rappresentazione di scene di cerimonie, raggiunge il suo più alto grado di espressione nei quattro fregi della base che sostiene il grande obelisco nell'ippodromo di Costantinopoli: ivi è rappresentato un imperatore, identificato recentemente come Costantino, circondato dalla sua famiglia o da magistrati, nell'atto di presiedere a vari giuochi e funzioni; quasi tutte le figure sono collocate di prospetto, dal che si ricava un'impressione di magnificenza e di impassibilità quasi orientali.

Tornando adesso al lato estetico di quest'arte, è bene rammentare che

il difensore dell'arte romana «decadente» vedeva nelle scene della facciata settentrionale dell'Arco la più alta espressione di quelle teorie che, a suo parere, avevan regolato il corso della scultura romana dalla fine del secondo secolo in poi [6].

Nei sarcofagi più antichi, in quelli cioè del periodo che va da Adriano ad Alessandro Severo — dalla «Strage dei Niobidi» del Laterano all' «Achille alla corte di Licomede» del Capitolino — le figure, benchè collocate in un sol piano e disegnate quasi sempre di prospetto, restano tuttavia armonicamente collegate fra di foro. Cresce poi la tendenza a considerare le singole figure come isolate, ma ancora se ne trova qua e là un certo numero riunite in gruppi e si vedono muoversi, sovrapporsi, incrociarsi nell'oscura cavità della «nicchia». Alla fine però, compiacendosi sempre più l'artista degli effetti coloristici prodotti dall'alternarsi di luci e di ombre, anche i gruppi si sciolgono e le figure cominciano a stare ognuna per conto suo. Quando è necessario raggrupparle per rappresentare un avvenimento in cui agisca un certo numero di persone, allora il legame che le riunisce è puramente materiale e manca, o per lo meno l'artista non riesce a far sentire, il senso di una comune emozione che domini tutta la scena. Ma questo «isolamento cubico» dei corpi circondati liberamente dallo spazio non significa altro che un definitivo ritorno a quella frontalità dell'arte arcaica, dalla quale le precedenti generazioni avevan cercato di emanciparsi.

Il soggetto non è più sentito come una cosa organica che precede e sopravanza l'esecuzione delle parti; e le singole figure, non più connesse fra di loro, appariscono isolate e facilmente cadono nell'esagerazione. Nella rappresentazione di cerimonie, queste manchevolezze sono in parte compensate da un accrescimento del ritmo e della simmetria che ben si addicono al soggetto trattato, e l'equilibrio delle parti, anche se un po' crudo, un po' più meccanico che artistico, produce tuttavia un profondo, evidente effetto decorativo, ben adatto ad una composizione destinata a rimanere in alto e lontana dagli occhi di chi guarda. Ben diverso è il caso, quando l'artista abbia a che fare con scene di battaglie o anche di processioni; egli si trova allora di fronte a raggruppamenti più complicati, senza precise nozioni di distanze o di dimensioni relative; e gliene risultano degli effetti non solo esagerati ma spesso anche grotteschi, e non certo, perciò, decorativi.

Le scene di battaglia e di trionfo dei fregi stretti dell'Arco di Costantino appartengono ad uno stile di arte imperiale che si allarga, in progresso di tempo, alle diverse parti dell'Impero. Un esempio caratteristico, attribuito dai più al V secolo ma che io crederei volentieri opera del IV, ce l'offre una scul-

tura in legno del Kaiser Friedrich's Museum di Berlino, proveniente dall'Egitto. Lo Strzygowski per primo ha richiamato su di essa l'atenzione degli studiosi; così la descrive ottimamente O. Dalton (*Byzantine Art and Archeology*, pagina 14 e segg.):

« Nel Kaiser Friedrich's Museum, si nota una scultura in legno, di considerevoli proporzioni, proveniente da Eshmunein (presso Hermopolis Magna) in Egitto: in origine, coronava probabilmente un pilastro; rappresenta guerrieri a piedi e a cavallo dinanzi alle mura di una città fortificata. Gli uni — un gruppo di fanti con tuniche a maglia ed elmi crestati, con scudi, spade o lance (quest'ultime spezzate) — sono condotti da due guerrieri di più alta statura contro i cavalieri nemici, rivestiti di armatura a scaglie, uno dei quali cade da cavallo. Sul di dietro, a sinistra, un vessillifero tiene alzato un labaro sul quale è il segno della croce. Sotto la porta aperta della città stanno altri soldati del primo gruppo; e sulle mura, a destra, tre prigionieri sono appesi, col capo attanagliato in altrettante forche. Sugli spalti superiori è schierata una fila di soldati di più piccole dimensioni; e dal centro si innalza una ripida massa rocciosa coronata di edifici: nel mezzo, sotto un arco, si vedono due figure stanti, una maschile, vestita di un lungo mantello, l'altra apparentemente femminile (la testa è rotta). A sinistra, tre grandi figure maschili emergono dall'orlo superiore della roccia.... L'ipotesi dello Strzygowski, che tutta la scena rappresenti simbolicamente la vittoria delle forze della fede contro gli infedeli, è forse la più probabile. In tal caso, le tre figure col capo nelle forche sarebbero capitani infedeli fatti prigionieri, mentre nei due personaggi sotto l'arco superiore si dovrebbe riconoscere l'imperatore e l'imperatrice che assistono al trionfo dalla porta della chiesa: le tre figure terminali rappresenterebbero infine la Trinità, con l'aiuto della quale fu vinta la battaglia » (tav. LXX).

Il Dalton fa anche osservare come i combattenti della zona inferiore siano ben concepiti e resi in modo originale, e li confronta coi guerrieri del sarcofago di porfido di S. Elena, di origine parimente egiziana, com'è dato arguire dal materiale impiegato, quantunque le gare militari ivi rappresentate siano soggetti prettamente romani[7]. E così vediamo come gli antichi centri dell'arte e della cultura erano di continuo vivificati dal contatto con idee e soggetti emananti da Roma.

Ma ci sono altri pregi da scoprire. Si considerino, per esempio, più da vicino, i tipi individuali. Si potrà dire che sono mediocri, brutti, anche volgari; ma non si può non riconoscere ch'essi rivelano l'osservazione fresca e viva della natura e che, sotto questo rispetto, sono mille volte superiori alle comuni imitazioni dei modelli classici. E questo studio della natura non lo si ri-

trova soltanto negli scultori di questi fregi costantiniani, ma, come ha fatto recentemente osservare il Rodenwaldt in un suo indovinatissimo studio [8], esso è comune a un'intiera serie di tardi sarcofagi romani.

Con lo studio dei fregi costantiniani dell'Arco si può dire in realtà finito il nostro compito; ma non dobbiamo abbandonare la scultura romana imperiale al suo tramonto, senza voltarci a guardare indietro al suo glorioso passato, senza cercare di indovinare le sue possibilità future di trasformazione e di vita novella.

Il compito limitato che in questo libro mi proponevo, non mi permise di fermarmi che sulle più significative manifestazioni della scultura in Roma antica. Vedasi pertanto come l'*Ara Pacis* sia stata il primo resultato del connubio delle forme greche col genio latino; connubio che agì sull'arte di Roma allo stesso modo che la confluenza delle due correnti medesime agì sulla letteratura. Nei rilievi dell'Arco di Tito, trovammo l'arte imperiale in uno stadio ulteriore di progresso nel quale gli scultori, progredendo sulla stessa linea seguita anche dai pittori, riuscirono ad ottenere effetti illusionistici tali da far ravvicinare l'Arco di Tito, a preferenza di qualunque altra opera dell'antichità, ai prodotti della pittura moderna. Ma esaminando più da vicino quest'arte domizianea, dovemmo riconoscere ch'essa non poteva durare a lungo, poichè si ostinava a progredire sulla stessa linea seguita dalla pittura.

Nel periodo di Traiano, gli scultori, chiamati a rivestire letteralmente di figure intieri monumenti, non si curarono più oltre degli effetti di profondità, e al posto della prospettiva introdussero la sovrapposizione di file di figure. Liberatisi così dalla necessità di disegnare le figure e gli oggetti in base a precisi rapporti spaziali, essi poterono allacciare successioni infinite di avvenimenti, senza riguardo a condizioni di spazio o di tempo, creando così quello stile « continuo » che servì di modello, nei secoli successivi, all'arte narrativa monumentale. Sotto Adriano, assistemmo ad una reazione verso i modelli classici, e ne ammirammo nel tipo dell'Antinoo la maggiore e più fresca espressione: tracce considerevoli di questi influssi classici lascia scorgere anche la scultura del tempo di Antonino e di Marco Aurelio.

Sotto Settimio Severo e il figlio Caracalla, l'arte ebbe ancora, come ho cercato di mostrare, vigore di vita, cui mancò finora un giusto riconoscimento. Nella scultura a rilievo restò di moda lo stile « continuo », proprio dei Romani, cui conferì anzi novella forza ed efficacia una nuova maniera di disporre gli oggetti nello spazio, la quale consisteva nel trattare il fondo in modo che ne risultasse, in sua vece, una nicchia oscura, nella quale i contorni delle figure veni-

vano ad essere modellati per mezzo di « ombre complementari ». Questo modo di usare la luce e l'ombra produceva effetti coloristici splendidi, che esercitarono, come vedremo, la loro azione sullo sviluppo dell'arte del ritratto. Si cominciava ora a dare esclusivamente importanza a questi effetti ottici, mentre i soggetti dell'arte ufficiale e religiosa romana perdevano sempre più d'interesse : ne risultò un ritorno della scultura ad una fase puramente decorativa ; i gruppi si sciolsero, le figure stettero ognuna di per sè ; e, sui fregi dell'Arco di Costantino, la scultura raggiunse infine quell' « isolamento cubico » nello spazio, così vicino alla frontalità delle figure, propria dell'arte arcaica. In realtà la scultura a rilievo aveva inevitabilmente sentito quegli stessi influssi egiziani ed orientalizzanti che, verso lo stesso tempo, stavano trasformando, come vedremo nell'ultimo capitolo, l'arte, essenzialmente romana, del ritratto.

Questi cambiamenti estetici avevano anche un movente spirituale. L'interesse che, dall'*Ara Pacis* in poi, s'era andato sempre più concentrando sulla persona dell'imperatore, porta, come resultato finale, all'esaltazione di essa al di sopra degli altri personaggi. Sui fregi dell'Arco costantiniano, per esempio, nella scena dei Rostra, l'imperatore si trova bensì in mezzo a loro, ma i gruppi sono in tal maniera distanti da lui e collocati simmetricamente ai due lati di esso, che la figura imperiale si trova isolata e da questa sua posizione acquista nuova e maggiore efficacia. Nel rilievo col *congiarium*, egli è seduto in alto, al di sopra del suo popolo, nell'attitudine di un « Cristo in Gloria ». Si è compiuto così il cambiamento, che s'era per la prima volta chiaramente manifestato sull'Arco di Benevento, nel quadro in cui Giove, circondato dagli dei maggiori dell'Olimpo, protende la mano verso l'Imperatore, per porgergli il fulmine, simbolo di potere supremo e divino. La notte ha steso ormai i suoi veli sugli dei del paganesimo. Sull'Arco di Costantino, l'imperatore, senza alcun seguito di divinità locali o di figure allegoriche, sta, in piedi o seduto, circondato senz'altro dal suo popolo. Dinanzi a tale concezione, noi sentiamo di essere arrivati al momento in cui vedremo il tipo imperiale adattarsi alla figura centrale di una nuova religione. L'Arco di Costantino segna così, spiritualmente non meno che esteticamente, il punto di passaggio del mondo antico in quello medievale.

Ma l'antica arte pagana di Roma era dura a morire ; nè vi si rassegnò prima che la vasta eredità di tipi e di forme da essa accumulata fosse pronta per essere assunta nel nuovo ordine di cose che stava prendendo decisamente il posto dell'antico. La battaglia tra Massenzio e Costantino, rappresentata sull'Arco, ricorda come la prima fase di questo conflitto spirituale terminò

ARCO DI COSTANTINO (Vittorie: rilievi dei piedistalli).

Statua del giovane Cristo seduto.

Roma - Museo delle Terme.

con la vittoria del Cristianesimo; ma coloro che hanno appreso quanto grande e duraturo fu il contributo che la Roma imperiale portò al comune patrimonio delle forme artistiche, costoro, dico, debbono esser perdonati se, nel congedarsi dall'Arco di Costantino, si volgono a riguardare con simpatia la figura del debole e sfortunato Massenzio, l'ultimo imperatore pagano, quegli che aveva formato il disegno del restauro di Roma pagana, destinata invece a sparire rapidamente in un nuovo ordine di cose contro il quale era vana la lotta. Al figlio suo egli avea posto nome Romolo, in onore del fondatore della città; e quando il fanciullo morì, eresse in suo onore, presso la Via Appia, il tempio e il circo che dovevano commemorare l'ultimo principe romano divinizzato. Egli pose mano alla grande Basilica che fu poi finita da Costantino e dedicata in suo nome. Ma tutti i suoi piani archeologici non avrebbero potuto richiamare in vita ciò che portava ormai in sè i germi evidenti della decadenza. Nonostante le notevoli innovazioni estetiche che l'acuto discernimento del Riegl seppe per la prima volta rilevare nei fregi settentrionali dell'Arco di Costantino, vi si scopre, per numerosi sintomi, che l'interesse ai soggetti dell'arte romana era prossimo all'esaurimento. Anche concedendo all'artista tutte le attenuanti, per il fatto che la sua attenzione era attratta in altre direzioni, resta sempre evidente la pesantezza sgraziata delle figure, la povertà di risorse artistiche. Ancora una volta nella storia dell'arte, era necessario lo stimolo di nuove idee; e questo stimolo si trovò nella religione cristiana alla quale, dopo aver distrutto il paganesimo fin nelle sue sorgenti, spettava di conferire ora una nuova vita all'arte con un completo cambiamento di tema.

L'arte di Roma era stata di carattere essenzialmente narrativo e commemorativo; si era sviluppata in servizio dello Stato ed era stata impiegata come ornamento dei monumenti nazionali, per ricordare le imprese trionfali e magnanime dell'Impero e de' suoi rappresentanti. Fintantochè lo Stato e i suoi reggitori mantennero il pieno dominio delle menti e delle coscienze dei cittadini, che li venerarono con religiosa divozione, pronti anche al sacrificio di sè, fino allora l'arte romana conservò la sua vitalità con la dignità de' suoi fini. Ma questa religione ufficiale da un pezzo ormai andava declinando. La tempra vigorosa, incurante di sè, ma pur materiale, del popolo, era minata dalle religioni dell'Oriente che, insediatesi ormai in Roma, vi sollevavano sogni e speranze di una vita spirituale che rimpiccioliva e oscurava quella della realtà.

In questi ultimi tempi si è fatto un gran parlare del sincretismo religioso dell'Impero romano; una tendenza del tutto parallela si manifestò nell'arte. Già vedemmo l'emblema conico del Sole custodito dalle divinità della Triade Capitolina. Del resto, il fondersi dei culti di Sol o di Mitra con le

forme del paganesimo occidentale e anche il loro passare dal più crudo simbolismo alla rappresentazione antropomorfa, è un fenomeno che esibisce semplicemente, ad una data più tarda, quel processo al quale tutti i culti della Grecia e di Roma erano andati soggetti. È anche vero che l'antropomorfismo non era più, come in antico, aiutato da un genuino impulso creativo; e abbiamo visto come, per esempio, per Mitra, si fosse stimato sufficiente di dargli in prestito un corredo di immagini prese belle e fatte da un altro culto. Tuttavia l'idea antropomorfa era ancora attiva, e il gruppo di Osterburken o l'altare del *Sol Sanctissimus* stanno a mostrarci che essa poteva avere ancora i suoi momenti di ispirazione.

Ma non può non destar meraviglia il fatto che la religione di Cristo, che aveva le sue prime radici in un terreno soggetto al rigido precetto israelitico, « Tu non ti farai nessuna immagine scolpita », abbia, proprio essa, racimolato, all'occasione, per servirsene, tutte le formule estetiche del paganesimo, ancora degne di esser mantenute in vita. Eppure nessun dio pagano e nessun imperatore fu più spesso rappresentato che il Dio fatto Uomo del nuovo culto, nè mai ispirò la potenza creativa d'un artista a una più elaborata e appassionata trattazione del suo tema. Il fenomeno si può spiegare soltanto quando si ricordi che la nuova fede, offrendo all'umanità la realtà del Dio incarnato, santificava le mille volte il corpo umano e lo faceva oggetto di speciale interesse in tutte le sue diverse fasi, dalla vita alla morte. E poichè l'arte piano piano giunge a saper presentare gli innumeri aspetti di una nuova vita che le venga offerta, così essa acquistò ora una pienezza di esperienza proporzionata alla serie dei soggetti: serie di una vastità e varietà ignote a qualsiasi periodo del mondo antico. Gli Atti di Cristo e de' suoi discepoli prendono ora nell'arte il posto delle gesta degli imperatori romani; mentre, sotto l'influsso di una religione che, portando Dio sulla terra, ne faceva anche un soggetto d'arte, l'incomparabile materiale storico della Bibbia, che per tanto tempo l'avversione giudaica alle immagini aveva sottratto alla rappresentazione pittorica o plastica, cominciò a provvedere l'arte di soggetti ricchi per varietà di eventi e per abbondanza di stimoli offerti all'immaginazione dell'artista.

E di più, all'arte si presentava ora una nuova missione didattica e dottrinale che allargava d'un tratto immensamente la sfera delle sue applicazioni. Sui più belli fra i primi sarcofagi cristiani già è evidente la nuova ispirazione. È stato di moda — in libri, è vero, di carattere generale e popolare — parlare di « decadenza e di definitiva estinzione della scultura » per indicare il lungo sonno dell'arte durante la notte medievale: sonno dal quale essa doveva risvegliarsi nella magica aurora del Rinascimento italiano. Sono, que-

sti, modi di dire che oscurano la verità storica e impediscono un'esatta valutazione dell'arte e del suo sviluppo: sono concetti formulati da coloro che, non riuscendo a cogliere nè una continuità nè uno scopo nella storia dell'arte, limitano la loro visione al Partenone, da una parte, e al Quattrocento toscano, dall'altra, e fra questi due punti non vedono che tenebre. Non vi fu nè estinzione finale nè sonno; ma, molto tempo prima della Rinascenza, la grande arte del Medio Evo testimonia dell'immortale forza e bellezza dell'idea artistica che Roma aveva tramandato: la più ricca, per tutti gli influssi che convennero nella sfera del suo potente dominio.

I magnifici sarcofagi nel Museo Cristiano del Laterano, l'insigne sarcofago — anche questo «a nicchie e colonnette» di Giunio Basso, dell'anno 359 (Grotte Vaticane), gli splendidi frammenti di sarcofagi tipo Sidamaria a Berlino (fig. 196) e a Richmond (fig. 195), ambedue del quarto secolo, i primi avorî cristiani — e gli ultimi avorî pagani, ad essi contemporanei — la serie dei dittici consolari, capolavori dello stile pittorico-narrativo, come il trono d'avorio di S. Massimiano a Ravenna[9], tutto dimostra la vigorosa vitalità delle forme d'arte che il Cristianesimo ricevette da Roma.

Non si pensi, per altro, che il trionfo della nuova corrente sia stato facile o rapido. Ci volle del tempo prima che la Figura centrale della nuova religione fosse completamente rappresentata in arte: da prima, prevalse la tendenza a velare la maestà di Dio in forme simboliche, quali l'immagine del Buon Pastore. La più bella di queste figure è quella ben nota del Laterano, la quale può ben dare un'idea di quell'arte, che, nel volgere del terzo o del quarto secolo, si preparava a prendere il posto del paganesimo. La figura, squisita, ha tutta la grazia di un efebo greco; il drappeggio cade in delicate pieghe snodate; il bel volto è tutto incorniciato da riccioli il cui trattamento rivela la ricerca di un effetto coloristico[10]. A lato del Buon Pastore vogliamo collocare un'altra figura, che a ragione è stata paragonata con esso; e cioè il giovane Cristo seduto del Museo delle Terme, la prima statua a tutto tondo che si attenti a rappresentare il Cristo storico, senza i sotterfugi del simbolismo. Il Salvatore siede in un'attitudine che già ci hanno reso familiare i sarcofagi del tipo di quello di Giunio Basso, ora nella cripta di S. Pietro (Grotte Vaticane). È perciò probabile che, così nella statua come nel sarcofago, esso fosse concepito nel tipo di «Gesù maestro». Questo tipo, com'è riprodotto nella statua delle Terme, è mirabilmente descritto dal Paribeni[11]:

«L'artista..... cui era commesso il tema nuovo di creare la figura del Dio
«fattosi uomo e maestro agli uomini di dolcezza e di bontà, e ucciso in giovane
«età ancora vegeto e bello — Lui che della figura umana aveva assunto la più no-

« bile espressione (*speciosus forma prae filiis hominum*) — l'artista dunque non « fece che attribuire a questo nuovo soggetto quanto di più degno l'arte classica aveva « apparecchiato per rappresentare la figura umana. Apollo, Mercurio, Alessandro « Magno, in certe loro peculiari raffigurazioni più dolci, più umane, più benevole,

Fig. 209 — Costantino difensore della Fede. *Avorio Barberini* — (Parigi - Louvre).

« forniscono il modello. Certo non si può guardare questa nostra statuina, senza « sentire che agli occhi dello scultore fluttuano, nel crearla, quali visioni vaghe e « purtroppo dal suo scalpello non più raggiungibili, la benevola dolcezza dell'Er- « mete di Olimpia, la fresca ingenuità di qualche Apollo giovanetto, la passione « dolorosa e nobile del cosiddetto Alessandro morente ».

Questo è sincretismo del più alto grado; in altre parole, il tipo più soave e più armonioso, e insieme quello più maestoso ed afflitto, creati dall'antichità, sono messi a servizio del Dio fatto Uomo. Quanto alla data, delle diverse opinioni che furono emesse, è da preferire quella del Paribeni, il quale inclina a vedere in questa statua un'eccellente copia del quarto secolo circa, eseguita su un originale che potrà risalire al secondo secolo della nostra era (tav. LXIX).

Un ultimo esempio può servire ad illustrare le tendenze del mondo antico, ancora molto più tardi, nel periodo in cui ci è forza congedarci da lui. Alludo alla placca d'avorio del Louvre, proveniente dalla famosa Biblioteca Barberini. Pur nella magnifica collezione di avorî della quale ora fa parte, questo esemplare eccelle fra tutti gli altri per lo splendore del tema e pel modo in cui esso è trattato. Nel compartimento centrale, l'Imperatore (già creduto Giustiniano o Teodosio, ma più probabilmente Costantino) è rappresentato, non sul carro trionfale, ma a cavallo, come si conviene al campione militante della Cristianità, al *Fidei Defensor*. In segno di vittoria, egli tiene rovesciata la lancia su cui si appoggia [12]. Un prigioniero, afferrando l'asta, alza, supplichevole, una mano. Ai piedi del destriero giace una « regione » vinta, personificata : in alto, da destra, una Vittoria con un ramoscello di palma vola ad incoronare l'eroe. Il pannello laterale di sinistra è occupato da un guerriero con un'altra Vittoria. Nel pannello inferiore sono rappresentati i nemici vinti che portano i loro doni al conquistatore. Ma in alto, di contro ad un disco sostenuto da due Angeli, velato sotto le fattezze di un adolescente greco e avendo ai lati *Sol Invictus* e *Luna*, ridotti a semplici emblemi, appare il giovane Cristo Trionfante (fig. 209).

Alcuni particolari, e il fatto che il Salvatore è ritratto nell'atteggiamento greco del benedicente ed è rappresentato secondo il tipo ellenistico corrente ad Alessandria e ad Antiochia, mostrano che questa è quasi certamente un prodotto alessandrino [13]. Ma se il bellissimo avorio è realmente di origine egiziana, esso non fa che illustrare una volta di più la forza incalzante del genio romano che sapeva asservire a' suoi fini le forme d'arte dei differenti paesi obbedienti alla sua signoria.

NOTE AL CAPITOLO XVI.

[1]) A. Monaci, « Dissertaz. Rom. Acc. Pontif. » XIII (1918), p. 129 sgg.

[2]) Wilpert, in « Bull. Com. », 1923, p. 55.

[3]) Reazione attribuita a Simmaco, senza però sicure prove.

[4]) Cfr. Hülsen, *Foro romano*, p. 62.

[5]) Su questi fregi si è scritto, in questi ultimi tempi, moltissimo: vedi però, in special modo, Grossi-Gondi, *L'Arco di Costantino*, 1913; Wilpert in « Bull. comun. », 1923, p. 13-57.

[6]) « Ciò che in questi rilievi ci sembra rozzo e contrario all'arte, è il rapporto delle figure con lo spazio; benchè quest'arte costantiniana non sia certo il resultato di rozzezza e di negligenza, bensì di una positiva intenzione artistica, volta a differenziare figure e parti di figure l'una dall'altra e a risvegliare al tempo stesso l'impressione ottica di un ritmico alternarsi di luci e di ombre » (Riegl, *Spätrömische Kunstindustrie*, p. 47).

[7]) Helbig-Amelung, I 312.

[8]) Rodenwaldt, « Röm. Mittheil. » XXXVI-XXXII (1921-22), p. 58 sgg. (*Spätantike Kunstströmung in Rom*).

[9]) Non ignoro le teorie dello Strzygowski sull'origine siriaca, probabilmente antiochena, di questo trono episcopale. Ma, in qualunque parte dell'Impero Romano esso sia stato prodotto, non certo dall'Oriente greco potè derivare le magnifiche figure de' suoi pannelli frontali o i soggetti figurati che ne decorano i lati. Se lo Strzygowski insiste nel suo famoso apoftegma « La Grecia e Roma soffocarono nell'abbraccio dell'Oriente », e se questo processo è caratterizzato dalla vittoria dell'ornamento sulle rappresentazioni a figure, allora egli deve dirci donde proviene la grande arte figurata del medioevalismo, se non da Roma o attraverso l'influenza di Roma. (Pubblicato per la prima volta dallo Strzygowski, in *Orient oder Rom*, tav. II; vedi, per la data, la p. 61).

[10]) Pubblicato dallo Strzygowski, in « Journ. Hell. Stud. » XXVII (1907), tav. V-XII e pag. 99 sgg. La veste consiste di una tunica con le maniche corte e di un pallio che, passando sopra all'omero sinistro e attraverso il dorso, lascia scoperto il braccio sinistro e scende giù oltre i ginocchi, coprendo le gambe fino ai piedi.

[11]) Paribeni, *L'Arte cristiana*, « Bull. di Archeol. cristiana » XXI (1915), p. 112.

[12]) Per questo peculiare motivo, caratteristico dell'imperatore rappresentato come vincitore degli infedeli, vedi Strzygowski, *Ellenistische und Koptische Kunst in Alessandria*, « Bull. de la Société Archéol. d'Alex. » 1902, p. 36 sgg. La lancia è rovesciata, probabilmente perchè l'atteggiamento è derivato dalle rappresentazioni dell'imperatore che trafigge il dragone, cioè il nemico della Chiesa, e la lancia è mantenuta con la punta in basso, anche quando non c'è il dragone.

[13]) Strzygowski, *Dom zu Aachen*, p. 49 sg. e fig. 31.

La Fortezza della Fede.
(Scultura in legno costantiniana).

Berlino - Musei.

RITRATTO EGIZIO-ROMANO.

Roma - Museo Barracco.

PARTE SECONDA

—

L'ARTE DEL RITRATTO IN ROMA

CAPITOLO XVII.

L'Arte del ritratto a Roma da Augusto a Domiziano

« Ma quando l'arte greca ebbe compiuto il suo ciclo, quando la bellezza formale si era pressochè esaurita o aveva cominciato a impallidire, allora alcuni artisti, presumibilmente greci ma che lavoravano per Roma, cominciarono a produrre ritratti di un genere affatto nuovo ed inaspettato: magnifici ritratti di vecchi brutti e di bambini camusi, opere che precorrevano indubbiamente i tempi e furono sommerse nel gran mare di ritratti idealizzati insipidi, vuoti addirittura; dalle eleganti figure di apostoli di Adriano e di Marco Aurelio fino alle teste imberrettate del Basso Impero. Dinanzi a quest'arte romana del ritratto, a certe teste di marmocchi mezzo idioti della famiglia dei Cesari, di vecchi astuti e grinzosi, a queste cose che dovrebbero essere tanto brutte e sono invece così belle noi diciamo — e se non diciamo, lo pensiamo almeno —: Ma questa è arte del Rinascimento! E il segreto della bellezza di questi pochi busti greco-romani — cho è poi veramente lo stesso della scultura del ritratto nel Rinascimento — consiste nell'essere codesta bellezza di un genere tutto diverso da quello della scultura ideale dei Greci ed ottenuta con mezzi intieramente differenti ».

(VERNON LEE, *Euphorion*, vol. II, p. 24).

Delle varie manifestazioni dell'arte romana la scultura del ritratto fu quella più studiata; giacchè la passione di identificare gli individui ritrattati allettò sempre storici ed antiquari. Del « realismo » e dell' « individualismo » di quest'arte s'è scritto molto; ma il suo vero valore estetico, la nuova nota che essa ha introdotto nell'arte, nessuno li ha, a parer mio, meglio intesi e più chiaramente espressi della Vernon Lee, nel passo riportato al principio del capitolo. Benchè siano passati da allora più di trent'anni e molto si sia scoperto di nuovo, sì che quei giudizi andrebbero ora modificati nei loro particolari, le parole della Vernon Lee restano tuttavia vere nel loro significato essenziale. Nè si

potrebbe trovare un testo da preferirsi a quello, per lo studio dell'arte del ritratto in Roma: esso ci apre gli occhi a tutto ciò che possiamo cercarvi e prepara il nostro godimento estetico; il quale per altro resulterà anche più grande se porremo la nostra ricerca su basi storiche e cercheremo di scoprire, come abbiam fatto per altri monumenti, il rapporto fra soggetto, o concezione, e tecnica.

Un elemento sicuro per l'identificazione dei ritratti degli imperatori e delle loro famiglie ci è offerto dai tipi monetari con la loro effigie. Al desiderio di riconoscere e di battezzare i singoli busti di ogni collezione si è accondisceso talora fino all'eccesso, spesso anche con arbitrio e trascuratezza. Non c'è in verità un altro campo dell'archeologia come quello dell'iconografia romana, dove sia necessario procedere nelle indagini con la mente e gli occhi sgombri di ogni pregiudizio.

Le prime origini degli studi iconografici, bisogna cercarle nell'umanesimo italiano: basti ricordare le raccolte di Fulvio Orsini e di Achille Stazio; ma non fu che alla fine del secolo passato che questo studio assurse veramente al grado di scienza, per merito del Bernoulli. Il Bernoulli, nella sua *Römische Iconographie* (1883-1894), tentò per il primo, con metodi scientifici, l'esame critico del vasto cumulo di fatti e di fantasie, riuscendo a dimostrare la mancanza di ogni sicurezza per almeno tre quarti delle identificazioni di busti augustei e giulio-claudii e la necessità di un più rigoroso confronto tra le monete e i ritratti in scultura. Un altro passo nel metodo scientifico fu fatto da J. Bienkowski: in un opuscolo pubblicato nel 1895, egli fece vedere come la forma dei busti fornisca una guida sicura per una prima, larga classificazione in periodi[1]. Il Wickhoff, nella sua *Wiener Genesis*, senza entrare nell'interpretazione delle immagini, ha richiamato ripetutamente l'attenzione sui pregi dell'arte romana del ritratto, dimostrando che essa, nei differenti periodi, manifesta precisamente gli stessi caratteri della scultura in rilievo contemporanea. Dopo di lui, Alois Riegl cercò di formulare definitivamente le leggi che regolano l'arte del ritratto in Roma, dal secondo secolo in poi, e, più recentemente, molto ancora si è scritto sullo stesso tema, specialmente per merito del Delbrueck, del Galassi e dell'Albizzati.

Come negli altri rami dell'arte romana, così anche in quella del ritratto era penetrato l'elemento greco, giàmolto tempo prima di Augusto. Il vero ritratto romano — che va distinto da quello fortemente ellenizzato, venuto di moda nell'ultimo periodo della Repubblica — si fa riconoscere per un suo inesorabile realismo, che gli viene senza dubbio da una tendenza naturale, ma che risente assai l'influsso delle immagini di cera che si era soliti modellare sulla faccia del defunto. In certi casi, è evidente che lo scultore lavorò su que-

ste immagini e non sul modello vivente; e ciò spiega quella deficienza di vita che si rileva in parecchi di questi ritratti.

Quest'arte indigena romana del ritratto è arrivata fino a noi in quelle semplici pietre sepolcrali dalle quali uno o due o più membri della stessa famiglia, duramente allineati l'uno a fianco dell'altro, ci guardano con occhi fissi[2] (fig. 210). È difficile indovinare quale sviluppo avrebbero preso queste immagini, divenute quasi familiari, se gli influssi greci non avessero indirizzato l'arte romana del ritratto verso una nuova via. D'altra parte uno studio dei ritratti greci del periodo dei Diadochi, mostrerebbe che i contatti con Roma non fecero

Fig. 210 — Ritratti della prima epoca imperiale. (Londra - Museo Britannico).

che portare a maturazione quella tendenza verso un maggiore naturalismo, che già prendeva vigore nell'arte greca[3]. Il più bell'esempio della fusione di elementi ellenistici e romani in un ritratto si ha forse nel cosiddetto «Mario» del palazzo Barberini, la grande figura del vecchio aristocratico repubblicano che si tiene superbamente in piedi sostenendo i busti de' suoi due antenati. E, se una certa durezza nell'insieme del gruppo denuncia l'influsso meccanico della maschera romana (*imago*), troviamo altresì nei due busti, che sono riproduzioni di vere e proprie *imagines*, un senso di vita dovuto alla speciale maniera ellenistica di concepire il ritratto.

Si sente sempre parlare di arte greca idealistica e di arte romana realistica; ma poichè non può esistere opera d'arte senza un'idea che la informi, è evidentemente assurdo parlare di arte realistica in contrapposto ad un'arte idealistica. Un osservatore imparziale che studi, per esempio, prima l'Apoxiomenos, attribuito a Lisippo, e poi il Demostene con le mani congiunte che riproduce quello di Polieucto, e, ancora a destra del Demostene (Braccio Nuo-

vo), quella testa di vecchio grinzoso degli ultimi tempi della Repubblica (fig. 211)[1], non potrà disconoscere che ognuno di questi tre tipi è l'espressione, quanto mai elevata, di una concezione artistica; ma, mentre dell'Apoxiomenos si può dire che esso è un ritratto generico in cui l'elemento individuale è subordinato ad uno schema di composizione atto ad esprimere il valore atletico, il Demostene invece e la figura di vecchio sono ritratti individuali, nei quali — proprio al contrario di ciò che avviene nella statua dell'atleta — gli artisti hanno dato rilievo ad ogni linea che potesse contribuire ad individuare i personaggi ritrattati.

Bisogna ammettere che, sotto un rispetto assai importante, l'arte greco-romana del ritratto, si mostrò da principio inferiore a quella schiettamente greca, in quanto, nel rappresentare il corpo, essa ne trascurò del tutto i tratti individuali o le movenze caratteristiche. Anche i corpi dei ritratti di imperatori e di imperatrici e di altri grandi personaggi venivano copiati da tipi convenzionali. Eccezioni ve ne furono, ma oltremodo rare, e d'ordinario la statua romana, nuda o drappeggiata, virile o muliebre, è disperatamente insignificante, quando sia rinvenuta senza testa. Si deve probabilmente ancora all'influsso durevole dell'*imago*, che poco più della faccia poteva rappresentare, se i Romani furono indotti a concentrar, da principio, ogni espressione ed emozione nelle fattezze del viso, considerando con indifferenza il resto del corpo. E dall'aver concentrato nella testa e nelle sole parti ad essa contigue ogni manifestazione di vita, ebbe origine, fin dagli ultimi tempi della repubblica, la più familiare fra tutte le fogge di ritratti: il busto, come parte del corpo; creazione essenzialmente romana, che ha incontrato però anche nei tempi moderni il più grande favore per le sue dimensioni convenienti e la sua semplicità. Essa fu per altro ignota ai Greci, che prima di Alessandro non l'usarono mai, se non nelle monete e nelle gemme; in opere di consistenza corporea, come le statue, quella sarebbe loro apparsa come un'insana mutilazione della figura umana. Le differenti forme e dimensioni dei ritratti a busto rappresentano, come vedremo, un prezioso indizio cronologico nell'arte del ritratto.

In generale si può dire che i busti più antichi (repubblicani ed augustei) sono piccoli e non riproducono che poco più della testa, al massimo fino alle clavicole; in seguito essi crescono gradatamente fino a divenire, alla fine del III secolo, delle mezze figure. Non si dimentichi tuttavia che centinaia di busti dei nostri Musei dovettero appartenere una volta a statue intiere, le quali rappresentavano, per personaggi specialmente imperiali, la forma più naturale di ritratto: quei busti non sono pertanto che l'opera del restauratore moderno.

In uno studio particolareggiato e scientifico sull'arte del ritratto, dovremmo prender le mosse dai ritratti su monete e dai busti che possono essere datati in base alla loro forma; ma in una breve rassegna del genere della presente, ci sarà impossibile proceder sempre con la stessa precisione di metodo e dovremo contentarci di dare un'occhiata ai più importanti esemplari dell'arte del ritratto, qualunque sia la loro provenienza d'origine — busto o statua — i quali aiutino ad illustrare ancora meglio i caratteri artistici dei periodi precedentemente studiati.

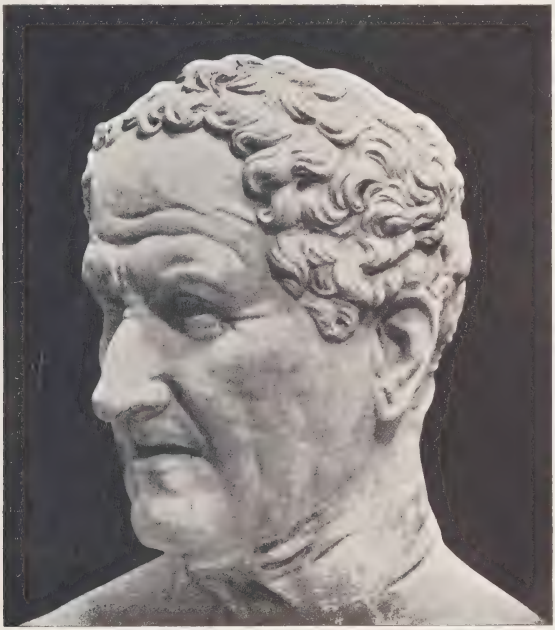


Fig. 211 — Ritratto di vecchio, del periodo repubblicano. (Roma - Vaticano, Braccio Nuovo).

§ 1. Epoca repubblicana e primo periodo dell'impero. — Come abbiamo detto, i busti di questi periodi — da Giulio Cesare a Nerone, all'ingrosso — sono piccoli e non riproducono che la testa e il collo con le parti immediatamente contigue. Un eccellente esemplare di questa specie è il busto di

Agrippa nel Louvre (Hekler, 174). Fra i molti bellissimi ritratti dell'ultimo stile repubblicano, che già accenna a quello augusteo, si può ricordare l'ottimo, benchè molto restaurato, Cicerone dell'Apsley House, a Londra (Hekler, 159) e il ritratto, quanto mai individuale, di Cn. Pompeo a Ny-Carlsberg (Hekler, 155a); ambedue ben conosciuti.

Del grande Cesare non pare ci siano arrivati ritratti contemporanei. La magnifica testa di basalto, asportata da una statua ed ora conservata nel Museo Barracco (tav. LXXI) e per lungo tempo riguardata come un ritratto del grande Dittatore eseguito per conto di qualche città egiziana (probabilmente Alessandria), si è ormai dimostrato come rappresenti invece un sacerdote egiziano col diadema stellato, inerente alla sua carica. Nè minore interesse riveste perciò questa testa; ch'essa ci mostra, insieme a pochi altri ritratti di Alessandria[5], quale fosse l'arte egiziana del ritratto nelle città romanizzate del Delta; e insieme alla grossa testa di basalto verde del Museo di Berlino, questa pure erroneamente qualificata come di Cesare, offre al nostro studio un esempio importantissimo di uno stile di tecnica egiziana che non sembra aver mai influito sull'arte greca ma che esercitò invece un'azione non indifferente su certi sviluppi posteriori della ritrattistica romana. Così, per esempio, agli esemplari del Museo Barracco e di Berlino — prodotti di interesse anche storico, utili per la conoscenza dell'arte egiziana all'inizio della dominazione di Roma — va ricongiunto un caratteristico gruppo di ritratti, recentemente studiati da Giuseppe Galassi in due brillanti articoli de «L'Arte» del 1915. Come le opere egiziane in generale, essi presentano un carattere massiccio, dipendente dall'aver l'artista concepito la forma come rappresentazione del volume nello spazio; in compenso però, notiamo in questo gruppo deliberati effetti di luce e di colore, ottenuti con la giustaposizione di piani, tagliati abilmente a guisa di faccette, in modo da riflettere con vivacità la luce in tanti raggi separati. Alcuni ritratti romani, come il cosiddetto «Scipione» di Palazzo Rospigliosi, mostrano già queste caratteristiche egiziane; fu tuttavia solo nel terzo secolo che esse influirono energicamente sull'arte romana, che si diede allora ad imitare nel bronzo la tecnica del basalto; e lo vedremo nel grande ritratto di Massimino Trace, della Gliptoteca di Monaco (tav. LXXVI).

§ 2. Augusto. — Sono, i ritratti di Augusto, la più chiara espressione di quel ritorno agli ideali artistici greci, che Augusto cercò di trasfondere nel genio romano. Quattro di essi si impongono per la loro bellezza. Primo è la nobile testa di bronzo di Meroe, nel Sudan, ora nel British Museum; secondo è un ritratto, pure in bronzo, che trovasi all'ingresso della

RITRATTO DI AUGUSTO (da via Labicana)

Roma - Museo delle Terme.

RITRATTO IN BRONZO, DEL I SECOLO D. C.

New-York - Metropolitan Museum.

Biblioteca Vaticana (tav. X); vengono poi la famosa statua di Prima Porta ora in Vaticano (fig. 10), e quella, ancor più bella, che rappresenta Augusto Pontefice Massimo, scoperta nel 1911 in Via Labicana, ora nel Museo delle Terme (tav. LXXII). Vorrei aggiungere a questi qualche prodotto delle arti minori, come il grande cammeo del British Museum che può ragionevolmente attribuirsi al famoso Dioscuride, il solo incisore di gemme cui fosse riconosciuto il privilegio di ritrarre le sembianze del divo Augusto; e il delicato, classico profilo delle monete greche.

Di speciale interesse è la testa di Meroe, come quella che rappresenta Augusto sull'età di trent'anni, quando ancora i suoi lineamenti giovanili non erano stati guastati dall'età; come è invece il caso delle due statue ora ricordate. Per spiegare il suo rinvenimento nella lontana Etiopia, si è congetturato che questa testa facesse parte del bottino asportato da Syene dalla regina Candace, in occasione di una scorreria che le sue soldatesche vi effettuarono nel 24 a. C., «strappando dalle loro basi anche le statue di Cesare». In tal caso dovremmo supporre che la statua sia stata innalzata per commemorare la visita di Augusto in Egitto, nel 30 a. C., in occasione della quale sappiamo che egli si spinse precisamente fino a Syene, la moderna Assouan. Il fine ovale del volto, la bocca bellissima da cui s'indovina una sensibilità vivace e delicata, i capelli morbidi, inanellati all'estremità; sono questi tratti che già conosciamo da altri esemplari. Ma ciò che distingue questo ritratto dagli altri esistenti dell'Imperatore, è il fuoco dello sguardo, che emana dagli occhi, intarsiati in alabastro bianco, con la pupilla di cristallo, incastonata in un anello di bronzo, e l'iride nera. Nessun altro ritratto del grande Imperatore ci fa così imperiosamente ricordare la frase di Plinio (Nat. Hist. XI 143): «Ebbe il divo Augusto occhi glauchi come quelli dei cavalli, grandi e biancheggianti più che non comporti l'umana natura; ciò che lo faceva adirare se venivano osservati con troppa insistenza». E par che l'artista abbia avuto ben presente questa rassomiglianza dei suoi occhi con quelli del cavallo, quando modellò le strane pupille della testa di Meroe, le quali ci aiutano a comprendere come Augusto potesse sedare una rivolta con una semplice occhiata (*vultu et aspectu*, ricorda Tacito), come, con altrettanta efficacia, sapeva fare il grande Cesare con una sola parola. Questa testa si crede abbia appartenuto ad una statua drappeggiata.

Il grande e troppo poco noto ritratto in bronzo della Biblioteca Vaticana, quantunque superi in tecnica e bellezza di modellazione la testa di Meroe, le resta tuttavia inferiore in quell'apparenza di vita che ad essa deriva dagli occhi intarsiati. L'Imperatore del bronzo vaticano sta, per età, in

mezzo fra la testa di Meroe e la statua di Prima Porta: il volto è già più magro, le curve delle labbra sono meno graziose e meno piene; ma la nobile serenità dell'espressione ci compensa della perduta grazia giovanile[6].

Nella statua trovata a Prima Porta, in località ove sorgeva un tempo una villa dell'imperatrice Livia, l'Imperatore è rappresentato dell'età di circa cinquant'anni; veste una magnifica corazza, ma ha le gambe e i piedi nudi; e questa nudità accentua il carattere divino, a cui è ispirata la composizione. Il braccio destro di Augusto è alzato, nel gesto dell'allocuzione; il sinistro, erroneamente restaurato con uno scettro, teneva probabilmente una lancia. Al suo fianco, un minuscolo Cupido — la cui fisonomia riproduceva forse quella di uno dei due nipoti dell'Imperatore[7], Lucio o Gaio — cavalca l'avito delfino e ricorda la discendenza della casa Giulia da Venere (fig. 212). La corazza istoriata è un miracolo di intaglio a rilievo. Avemmo già occasione di descrivere l'allegoria dell'impero (pag. 22): nel centro, si vede *Coelus*, coperto dal mantello spiegato in tutta la sua larghezza; una variante latina della visione del profeta ebreo di « Colui che spiega i cieli come una tela e li distende come una tenda da abitare » (Isaia, XL 22). Come testimoniano ancora le abbondanti traccie di colore, il mantello era originariamente dipinto in un rosso vivido, a simbolizzare l'etere[8]. Il sole nascente avanza da sinistra nella sua quadriga preceduto da un grazioso gruppo di fanciulle in figura di araldi, recanti tutte un vaso, simbolo della rugiada del mattino che porta sulle sue braccia l'Aurora. Poichè il soggetto della zona centrale rappresenta il ritorno delle insegne restituite dai Parti nel 20 a. C., così può darsi abbia ragione il Grifi[9] nel supporre che la scena del sorger del sole sia stata qui introdotta per indicare la località orientale che fu teatro degli avvenimenti, in connessione quasi col virgiliano *Auroramque sequi Parthosque reposcere signa*. Alla triade celeste fa riscontro, nella scena inferiore del rilievo, Terra Mater, distesa insieme coi figli. Alla sua sinistra è Apollo sul grifone, cioè il sole, che, comparso già sopra come il massimo astro del cielo, ritorna qui quale forza fecondatrice sulla terra, identificata ormai con l'*Orbis Romanus*. A destra, troviamo Artemide, la sorella di Apollo, sul cervo; cioè la luna i cui pallidi raggi non sono meno benefici di quelli più ardenti del sole. Nella zona di mezzo, fra il cielo e la terra, tutta la potenza e la maestà dell'impero di Roma sono riassunte nel gruppo di un Parto il quale restituisce le insegne catturate ad un Romano, accompagnato da un cane e variamente identificato con un generale o col dio Marte: le figure delle due provincie di Hispania e di Gallia, sedute rispettivamente a sinistra e a destra nell'atteggiamento di afflitte, stanno a ricordare la recente (21 a. C.), definitiva sottomissione di quelle due splendide

regioni dell'Impero. Gli spallacci sono adorni di magnifiche figure di sfingi. Lo studioso non tralascerà di notare la grande perizia tecnica nella riproduzione del tessuto, la saldezza metallica del pettorale, le profonde pieghe del mantello militare, la flessibilità delle strisce di cuoio e le linee eleganti delle loro frange, il fine tessuto della tunica di lino, visibile sulle braccia e al di sotto della corazza.

Non v'è descrizione di cui possa appagarsi la mirabile statua togata di Augusto, di via Labicana. Io mi limito a ripetere qui ciò che già ebbi a dire all'epoca della sua scoperta: è codesto un ritratto dell'Imperatore quale

Fig. 212 — Amorino. *Particolare della statua di Augusto di Prima Porta.* (Roma - Vaticano).

avrebbe potuto modellarlo Virgilio, se fosse stato, invece che poeta, scultore. Il corpo è in generale giudicato assai inferiore alla testa, che è di marmo differente e più fine: l'insieme però è opera di grande elevatezza. Augusto è rappresentato quale Pontefice Massimo, *capite velato,* cioè con la parte posteriore della testa coperta da un lembo della toga; nella mano sinistra teneva forse un *rotulus,* e nella destra una patera da libagioni. La gamba sinistra, spostata lateralmente all'indietro, disegna una linea di quieta bellezza, mentre il morbido *calceus* patrizio rivela la delicatezza e la sensibilità del piccolo piede aristocratico: le spalle curvate in avanti, danno un'espressione di stanchezza. Ma la testa è quella che più richiama l'attenzione dell'osservatore, co' suoi tratti intelligenti pieni di una pensosa melanconia. Il volto è quello di un uomo ormai maturo che, con sguardo sereno ma pensoso, contempla tutto un passato d'azione, grandioso, certo, ma forse tuttavia inferiore alle visioni de' suoi sogni. Gli occhi, che vedemmo brillare di confidenza nel ritratto di Meroe, ap-

paiono ora velati dal travaglio e dallo sforzo: sottilissime sono le palpebre, smagrita la faccia; la bocca, delicatamente sensibile, come sempre, è qua e là contratta dalla tristezza e dalla sofferenza; il naso aquilino, pronunziatissimo, spicca per la sua magrezza in questo ritratto più che nei precedenti. L'espressione, specchio di una pena interna, ha insomma qui tutta la vera reticenza del genio, e l'Imperatore rimane ancora l'uomo calmo e sereno che in ogni tempo conservò al sommo grado il dominio di se stesso.

Fig. 213 — Ritratto giulio-claudio da Formia. (Napoli - Museo Nazionale).

Già dicemmo che Augusto è qui rappresentato come *Pontifex Maximus*, carica che egli accettò solo nel 12 a. C., dopo la morte dell'esule Lepido. Le date mostrano così che l'Imperatore aveva almeno cinquantun anni quando fu scolpita questa statua, la quale potrà essere il vero e proprio ritratto o uno dei ritratti fatti eseguire per commemorare l'elevazione di Augusto al pontificato. Del resto, sia ciò come si voglia, noi possiamo immaginare l'Imperatore, in piedi, mentre si appresta a versare la libagione all'*Ara Pacis* che, come vedemmo, fu terminata di costruire appunto nel 12 a. C.

Solo la statua di un sacrificante, recentemente rinvenuta a Formia,

può rivaleggiare in bellezza con l'Augusto di via Labicana (fig. 213). Un semplice confronto fra questa statua di Augusto e quella dell'Imperatore nello stesso atteggiamento, trovata poco tempo fa a Corinto[10], basta a persuaderci della grande superiorità della versione romana su quella greca: nella statua romana ogni particolare contribuisce all'effetto del tutto, in quella corinzia,

Fig. 214 — Statua di Agrippina. (Olimpia).

al contrario, i tratti individuali appariscono sbiaditi e quasi soppressi in servizio di un tipo che potremmo definire greco o ideale. Nondimeno, nello stesso gruppo di statue rinvenute a Corinto, possiamo notare, oltre quella di Augusto, altri bellissimi ritratti del periodo augusteo e giulio-claudio, come, per esempio, quelli di Caio e Lucio, i nipoti prediletti di Augusto. Degne di studio sono anche le statue imperiali trovate ad Olimpia; fra quelle del periodo augusteo, diamo qui riprodotto il bellissimo ritratto di Agrippina (fig. 214).

I ritratti che ci rimangono di Augusto, sono parecchi, ma i quattro che abbiamo ora analizzati, insieme al cammeo attribuito a Dioscuride e alle monete d'oro, sono sufficienti per render visibili ai nostri occhi le caratteristiche fisiche del nobile personaggio, descritte da Svetonio in un passo ben noto (*Div. Aug.*, 79):

Fig. 215 — Ritratto di fanciullo (*periodo augusteo*). (Roma - Museo Barracco).

« Fu di aspetto bellissimo e grazioso; e così sempre si mantenne in ogni « periodo della sua vita. Ebbe occhi chiari e risplendenti, ed aveva caro si credet- « sero animati da un certo che di vigore divino, e rallegravasi quando alcuno, nel « guardarlo fisso, come offeso dai raggi del sole, abbassava gli occhi; ma in vec- « chiezza perdè alquanto più di vista dall'occhio sinistro che dal destro. Aveva « i denti radi, piccoli e ruvidi; i capelli alquanto piegati e di color castagno; le ci- « glia congiunte; gli orecchi di grandezza regolare, il naso, dalla parte di sopra e da

« basso, affilato. Era di colore olivastro, di statura piccola: non di meno Giulio Ma-
« rato, suo liberto, facendo menzione di lui, scrive che egli era alto cinque piedi e
« tre quarti, ma che le membra aveva così ben proporzionate fra loro, che se alcuno
« non gli si appressava, non appariva più alto di lui ». (*Trad. Del Rosso*).

Fig. 216 — Ritratto di fanciullo (*periodo augusteo*). (Roma - Museo Barracco).

Non si debbono passare sotto silenzio altre tre notevolissime rappresentazioni di Augusto: l'eccellente e ben noto ritratto di Ottaviano giovane al Vaticano (Hekler, 163), la testa di Boston (Hekler, 167), e l'importante busto del Capitolino (Hekler, 169 b; Delbrueck, *P.*, tav. 33), nel quale l'Imperatore porta la corona civica di foglie di quercia.

Le belle labbra arcuate di Augusto e la fine, abbondante capigliatura, ricascante sulla fronte e quivi divisa in tre ciuffi distinti, sono le caratteristiche che ritornano, con maggiore o minore evidenza, in tutti gli altri

membri della famiglia giulio-claudia. E, meglio che altrove, l'eccellenza scultorea di questo gruppo di ritratti si coglie appunto nelle teste di fanciulli. Una di queste, veramente degna di esser messa accanto ai putti di Donatello, si ammira nel Museo Barracco[11] (figg. 215 e 216): non ve n'è un'altra che la superi nell'atteggiamento sveglio ed elegante, nell'abile disposizione degli occhi, nelle linee aristocratiche della bocca infantile, nel disegno sicuro dei capelli: sono ancora da segnalarsi una piccola testa del Museo Chiaramonti (n.° 423)[12] e un busto in bronzo di fanciullo, già nella collezione Wyndham Cook. Appartiene allo stesso gruppo una testa di basalto, lavorata ad imitazione del bronzo, la quale, alcuni anni fa, passò in America dalla collezione Newton Robinson nè fu, per quanto sappia, ancora pubblicata.

Della serie illustre dei ritratti degli statisti e dei personaggi che circondarono Augusto, uno almeno ce ne resta: è quello del grande ministro Agrippa, che fu anche genero dell'Imperatore e, finchè visse, amico e consigliere. Il più bello dei ritratti d'Agrippa, sia come opera d'arte sia come somiglianza, è la testa del Louvre (Hekler, 174). La statua colossale del Museo Civico di Venezia, che rappresenta Agrippa in nudità eroica, fu da taluno identificata con quella che, in corrispondenza della statua d'Augusto, ornava una delle nicchie che ancora si vedono ai lati della porta del Pantheon di Agrippa. Ma gli argomenti addotti per questa identificazione non sembrano per ora abbastanza evidenti.

§ 3. Ritratti del periodo giulio-claudio. — Dal principio dell'impero in poi, ritratti, anche di semplici privati se ne incontrano dappertutto, anche sulle argenterie: si veda, per esempio, il busto emergente da un piatto del Tesoro di Bosco Reale (fig. 217).

Le teste di Tiberio presentano profonde affinità stilistiche con quelle di Augusto; però in esse la bocca rivela delicatezza e sensibilità anche maggiori, gli occhi hanno una maggiore intensità di sguardo, i capelli coprono una parte ancor più grande della fronte. Non conosco alcun ritratto, veramente di prim'ordine, di questo Imperatore: nondimeno, la testa colossale del Louvre, la statua seduta di Privernum (Piperno), nel Museo Chiaramonti, e una testa del Capitolino sembra ne riproducano fedelmente il tipo (Hekler, 176, 177, 178a).

Si nota in ogni tempo la tendenza a mettere i ritratti dei personaggi dirigenti in armonia con qualche tipo prestabilito; ond'è che offrono spesso un interesse maggiore le teste di individui privati. Nel Museo Barracco c'è, per esempio, una testa del periodo augusteo o giulio-claudio (fig. 218), le cui fattezze irregolari, gli occhi alquanto sporgenti, il labbro superiore lungo, il

mento piccolo ma però non debole, le guance pronunciate sono rese con tale fedeltà che sarebbe difficile riscontrare l'eguale nella ritrattistica ufficiale dell'epoca. In questa testa, che è singolarmente tagliata a metà ed ha una replica, alquanto inferiore, nel cosiddetto «Marco Giunio Bruto» del Capitolino

Fig. 217 — Piatto d'argento del Tesoro di Bosco Reale. (Parigi - Louvre).

(Helbig-Amelung, 872), si è voluto riconoscere, con argomenti per altro insufficienti, il ritratto di Virgilio [13].

Concluderemo questa rassegna dei ritratti virili augustei con una testa bronzea del Metropolitan Museum di New York; un vero capolavoro dell'arte

antica. Poichè è indubbiamente un originale, essa è da mettersi a lato dell'Augusto della Biblioteca Vaticana, al quale è forse anche superiore per forza e vitalità (tav. LXXIII).

Fig. 218 — Ritratto del periodo giulio-claudio. (Roma - Museo Barracco).

Non sono meno notevoli di questi i numerosi ritratti di donne del periodo che va dalla fine della Repubblica alla caduta della dinastia dei Giulio-Claudî. Per la cronologia dei ritratti femminili troviamo, oltre la forma dei busti, un secondo elemento di molto valore: l'acconciatura dei capelli. Nel secolo che segue alla fine della Repubblica, essa si sviluppò dalle forme semplicissime allora in uso alle fantastiche strutture che le matrone dell'epoca flavia sostene-

vano sul capo. L'acconciatura, ancor semplicissima, dell'ultima età repubblicana, già nel primo periodo augusteo sarà stata trovata poco adatta a incorniciare un bel volto. L'antica pettinatura, nella quale i capelli, dopo aver formato un piccolo rotolo sulla fronte, raccolti poi in matasse lisce o appena appena ondulate, venivano a riunirsi sulla nuca, in una crocchia o in una treccia, conferisce a questi ritratti un'aria dura e quasi maschile, com'è il caso della testa di nobile matrona a Ny-Carlsberg (Hekler, 208 a).

Queste donne, tutte indubbiamente occupate nelle umili faccende domestiche, incuranti della grazia del loro abbigliamento, sono le degne madri,

Fig. 219 — Agrippina (*smeraldo*). (Londra - Museo Britannico).

mogli, sorelle e figlie di quei rudi repubblicani d'antico stampo, del tipo del «Mario Barberini»: già del resto ci siamo soffermati sul gruppo di una famiglia romana, su una stele del Museo Britannico (fig. 210).

Talvolta l'influsso greco infuse in questi ritratti sepolcrali le grazie del naturalismo: come, per esempio, in quel gruppo del Vaticano, riguardato per tanto tempo come il ritratto di una genuina coppia romana (Helbig-Amelung. 230), ma nel quale — grazie alla copia dell'iscrizione rinvenuta nel 1913 — dobbiamo riconoscere un greco romanizzato, *Marcus Gratidius Libanus*, e la sua liberta, *Gratidia Charito*, evidentemente divenuta sua moglie [14]. Codesti due Greci si fecero ritrattare in un modo che introduce una nota di naturalismo ellenistico nella severità romana.

Una naturalezza ancor più grande spira nell'ammirevole studio di giovane donna, pur esso a Ny-Carlsberg: qui, la morbidezza della chioma ha per-

messo una maggior libertà di linee; del resto nulla potrebbe render duro quel volto giovanile dalle fossette irresistibili, dagli occhi e la bocca delicatamente disegnati (Hekler, 208 b). Un altro esempio di questo stile di transizione, in cui la crocchia stecchita è abbandonata per una discreta ondulazione, ci è offerto dal busto di una vecchia matrona, in Napoli, nel quale si volle, un tempo, riconoscere il ritratto di Livia. La guancia è larga, il volto ossuto e scarno, il profilo aquilino assai prununziato; i capelli scarsi sopra le tempie sono tirati semplicemente sul di dietro della testa e lì annodati; gli occhi appaiono tristi e un po' infossati. Chiunque sia il personaggio rappresentato, questo ritratto mostra con quale capacità e intelligenza sapessero gli artisti romani esprimere la vecchiaia.

Più oltre nel principato di Augusto, le principesse della sua famiglia e della sua corte e, sulle orme di esse, probabilmente anche altre — adottarono una graziosa, per quanto affettata, imitazione dell'antica acconciatura greca, come omaggio, forse, alle ben note simpatie dell'Imperatore per l'arte arcaica. La loro pettinatura deriva da quella in uso negli ultimi tempi della repubblica; soltanto, i capelli, anzichè esser tirati sgraziatamente sul di dietro della testa, presentano un andamento molle e ondulato e sono lateralmente rialzati da gruppi di riccioli, mentre altri riccioli più sottili coprono talora parte della fronte: sul di dietro, al posto della crocchia e del codino delle matrone repubblicane, troviamo una treccia assai snodata.

Appartiene a questo periodo una notevole testa di Ny-Carlsberg, che, per la sua somiglianza con Tiberio, può riguardarsi, con una certa sicurezza, come il ritratto dell'Imperatrice Livia (Hekler, 209). L'impressione non è del tutto piacevole; l'abbondante capigliatura alla quale soprattutto deve una falsa aria di giovinezza, non è probabilmente che una parrucca, poichè Livia a quell'epoca doveva avere più di sessant'anni; l'ovale sostenuto del mento non conviene alle parti ricascanti intorno al naso e agli occhi, e le linee aristocratiche della bocca sono atteggiate ad una smorfia amara. Un *pathos* intenso spira nell'altra testa di Ny-Carlsberg, che si è tentato identificare col ritratto di Agrippina seniore (Hekler, 213). La mirabile bellezza delle chiome, la nobile forma del cranio, la melanconia pensosa della bocca e degli occhi, la struttura delle ciglia, il collo pieno e grazioso coi tre anelli di Venere, ne fanno un capolavoro dell'arte del ritratto femminile, che di molto sovrasta i numerosi ritratti contemporanei del Capitolino e di altri musei. Fra i tesori della Sala delle Gemme nel Museo Britannico, s'incontra un'altra notevolissima testa intagliata nella radice di uno smeraldo, ed essa pure identificata come Agrippina maggiore, per la somiglianza che offre con l'effigie che ne portano impressa le monete

(fig. 219)[15]. Ad una data approssimativamente uguale a quella delle due teste è da riferirsi il grazioso busto di fanciulla, alle Terme, rinvenuto in una camera sepolcrale insieme con un'urna recante iscritto il nome di una Munazia Polla, quattordicenne, rappresentata certamente dal busto stesso (fig. 221). In

Fig. 220.

1-2 Augusto (*oro*).
3-4 Agrippina (*bronzo*).
5 Galba (*bronzo*).
6 Vitellio (*bronzo*).
7-8 Domiziano (*bronzo*).
9 Traiano (*bronzo*).
10 Adriano (*bronzo*).
11 Sabina m. di Adriano (*oro*).
12 Nerva (*bronzo*).

questo ritratto, come nel cosiddetto « Virgilio » della collezione Barracco, la faccia — specialmente nella parte inferiore — è più individuata che non nei ritratti imperiali. I capelli, bellissimi, sono abbassati sulla fronte e pettinati a divisa sui due lati dove essi ricadono in due fitte serie di grossi riccioli.

Bellissimi esempi di teste femminili del periodo augusteo ci sono conservati dalle monete e dalle gemme; quali, per esempio, la testa di Agrippina maggiore sulla moneta commemorativa nel cui rovescio è disegnata la sua carrozza di gala o *carpentum* (fig. 220, 3, 4).

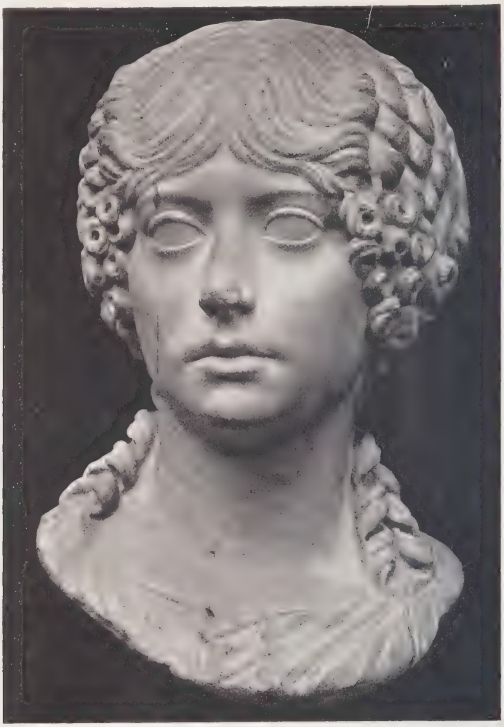


Fig. 221 — Testa di fanciulla. (Roma - Museo delle Terme).

Infine una statua, coi capelli ben pettinati a riccioli, appartenente alla serie dei ritratti imperiali rinvenuti in Olimpia (pag. 361), rappresenta probabilmente una delle due Agrippine; ma, come sempre in queste versioni greche di personaggi imperiali, le fattezze vi appariscono vaghe e idealizzate (fig. 214).

Sotto un punto di vista generale, i ritratti delle processioni scolpite a rilievo sull'*Ara Pacis* sono più animati e somiglianti al vero che non i busti e

le statue singole della stessa epoca; e ciò principalmente in grazia del movimento comunicato allo sguardo: su questi ritratti dell'Ara si trova anzi, qual-

Fig. 222 — Principessa giulio-claudia da Ostia. (Roma - Museo delle Terme).

che volta, la pupilla plasticamente indicata, mentre nella scultura in tondo questa innovazione non fa che rare comparse prima dei tempi di Adriano.

Se si eccettui la bellissima testina di bronzo del Museo di Colchester, la quale pare veramente che rappresenti Caligola divinizzato [16], si può dire che

questo imperatore non fu finora identificato in modo sodisfacente; le teste che passano per suoi ritratti, riproducono generalmente l'effigie di Augusto giovane.

Un buon ritratto di Claudio, rappresentato in figura di Giove, l'abbiamo nella colossale statua della Rotonda Vaticana (Helbig-Amelung, 299), ma i più belli ci sono conservati su due gemme; l'uno nel superbo cammeo della collezione reale di Windsor[17], l'altro nel famoso cammeo di Vienna esibente i quattro busti appoggiati su cornucopie[18]. I busti di Vitellio sembrano più che altro opere della Rinascenza ispirate alle monete[19].

Allo stesso periodo giulio-claudio appartiene la squisita statua di una principessa, rappresentata in figura di Diana cacciatrice, proveniente da Ostia e ora nel Museo delle Terme (fig. 222)[20].

I ritratti di Nerone furono spesso contraffatti: una testa genuina sembra tuttavia quella del Museo delle Terme (Hekler, 183)[21], come anche un'altra di basalto, agli Uffizi (Hekler, 182 a); una vera grande opera d'arte, forse copia della colossale statua bronzea di Nerone, opera di Zenodoto, che stava nel vestibolo della *domus aurea*. L'effigie di Galba c'è nota dalle sue belle monete (fig. 220, 5); ma non ci resta di lui alcun ritratto statuario: i pochi che abbiamo di Ottone — se autentici — sono manifestamente modellati su quello di Nerone.

Fra i più bei ritratti di quest'epoca sarà da porsi lo Cneo Domizio Corbulone del Capitolino (Hekler, 199 b)[22]. Nelle linee del volto, esprimenti la forza insieme e la sofferenza, sembra adombrata la tragica fine di Corbulo. Della figlia sua Domizia, che fu poi la moglie dell'Imperatore Domiziano, si conserva un riuscito, e sicuramente autentico, ritratto fra i busti imperiali della stessa collezione («Imperatori», n.° 25).

Con questa matrona siamo ormai entrati nel periodo flavio al quale passiamo senz'altro.

NOTE AL CAPITOLO XVII.

[1]) « Anzeiger der Akademie der Wissensch. in Krakau », 1894; un estratto di questo studio in « Revue Archéol. », 1895, II p. 293. S. REINACH, in « Chroniques d'Orient », II serie, 1891-1895, p. 411. Dalla fine del secolo passato in poi, un'abbondante letteratura s'è formata intorno a questo interessantissimo soggetto: ricordiamo la bella raccolta dell'ARNDT, *Griech. u. Röm. Porträts*; il libro utilissimo del HEKLER, *Greek a. Roman Portraits*, con bellissime tavole; e i due importantissimi volumi del DELBRUECK, *Antike Porträts* (Bonn 1912) e *Bildnisse röm. Kaiser* (Berlin 1914); non meno che i due volumetti dello STÜCKELBERG, *Die Bildnisse der röm. Kaiser u. ihrer Angehöriger* (Zürich, 1916), e dello SCHRÖDER, *Römische Bildnisse* (Berlin 1923: le illustrazioni sono esclusivamente di ritratti del Museo di Berlino). Nè bisogna dimenticare i numerosi articoli del POULSSEN e del HEKLER, e, soprattutto, quelli dei due archeologi italiani GALASSI ed ALBIZZATI, che tanto hanno contribuito alla nostra conoscenza del ritratto nel tardo impero. Ricordiamo infine l'eccellente contributo di EMERSON H. SWIFT, *Imagines in Imperial Portraiture*, in « Amer. Journ. of Arch. » XXV (1923), p. 286.

[2]) Sono state studiate e, fino ad un certo punto, classificate dall'ALTMANN, *Römische Grabaltäre*. Vedi, per es, Museo Chiaramonti, 6 e 60 B; cfr. AMELUNG-HOLTZINGER, I p. 37; ALTMANN, p. 196 sgg.: vedi anche la stele del Museo Brit., pubblicata da A. H. SMITH, in « Journ. Hell. Stud. » 1923.

[3]) Considera, per esempio, la magnifica testa del Louvre (*Cat. Sommaire*, 204; fotogr. Giraudon, 1318bis), creduta per molto tempo quella di Giulio Cesare ed ora identificata come il ritratto di Antioco III.

[4]) AMELUNG, *Kat. Vatik. Skulpt.*, I 60; WACE, n. 1; una replica di questa testa trovasi in Lansdowne House (MICHAELIS, *Ancient Marbles*, p. 244, n. 29).

[5]) Vedi BISSING, *Denkmäler der Aegypt. Kunst.*

[6]) Pubblicata da B. NOGARA, in « Röm. Mittheil. » XXIX (1914).

[7]) Questa probabile identificazione è dovuta allo Studniczka.

[8]) Le tracce di colore, che hanno grande importanza, sono accuratamente descritte dall'AMELUNG, *Katal. Vat. Skulpt.*, I, p. 19 n. 14.

[9]) Citato da STUDNICZKA, « Röm. Mittheil. » XXV (1910), p. 26 sgg. Lo Studniczka riconosce il re Fraate IV nel Parto che porta un bianco diadema e tiene appesi al fianco con una correggia il turcasso e l'arco; proprio come il verso d'Orazio: *Armenius cecidit; ius imperiumque Phraates Caesaris accepit genibus minor* (*Epist.* I, 12, 27 sg.).

[10]) « Americ. Journ. of Arch. » XXV (1921-22): *A group of Roman Imperial Portraits at Corinth* (E. H. SWIFT).

[11]) Replica nel Palazzo Lazzeroni; secondo AMELUNG-HOLTZINGER, I, p. 248.

[12]) AMELUNG, 423: esposta nel 1903 al Burlington Fine Art Club; *Catal. of the Greek art exhibition*, pl. XV (Wyndham Cook Coll.). Gli occhi sono d'argento o di altra lega più chiara. La testa fu venduta, insieme con la collezione Wyndham Cook, nell'estate del 1925.

[13]) *Cat. Mun. Coll. Rome*, I, p. 355 (« Stanza del Gladiatore », n. 16).

[14]) HUELSEN, « Rhein. Mus. für Philol. » LXVIII (1913). *Die Grabstatue eines röm. Ehepaares.*

[15]) « Burlington Magazine » XI (1907), p. 99 sgg., con illustrazioni (C. SMITH).

[16]) Vedi E. STRONG, in « Journ. of Rom. Studies » VI (1917), p. 27-46.

[17]) « Archaeologia », vol. XLV (1877), tav. 1; riprodotta in FURTWÄNGLER, *Antike Gemmen*, III, fig. 166.

[18]) FURTWÄNGLER, op. cit., fig. 164.

[19]) Una testa, apparentemente genuina, è stata però pubblicata dal PETERSEN, in « Röm. Mittheil. » XIV (1899), tav. IX.

[20]) E. CALZA, in « Ausonia » X (1921) (*Il tipo di Artemide Amazzone*), e in « Boll. d'Arte », 1922 (*L'Artemide di Ostia*).

[21]) PARIBENI, *Guida*, p. 226, n. 596; fotogr. Anderson, 2489.

[22]) « Stanza dei Filosofi » 48; HELBIG-AMELUNG, 490. B. S. R., *Cat.*, p. 237.

CAPITOLO XVIII.

L'arte del ritratto sotto i Flavî e gli Antonini.

§ 1. Il ritratto nel periodo dei Flavî. — I busti, che già dal tempo di Nerone tendevano a crescere di dimensioni, sotto la dinastia flavia, arrivano a comprendere tutte le spalle ed il petto; come si può vedere nel ritratto del Museo Britannico, erroneamente battezzato per «Marco Giunio Bruto» (n.° 1872), esemplare quanto mai istruttivo, essendo antichi così il busto come il piccolo piedistallo.

Il carattere più saliente della ritrattistica flavia è lo stesso che già avemmo a rilevare nella scultura a rilievo di questo periodo: un incremento, cioè, dell'illusionismo. Il bel Vespasiano delle Terme (fig. 70), dalla struttura massiccia, le gote larghe ed ordinarie, l'espressione rustica, è trattato quasi alla maniera impressionistica. Gli effetti lineari sono meno curati che nel periodo augusteo, la modellazione si fa più rotonda e il passaggio da un piano all'altro avviene quasi inavvertitamente. Il disegno sembra emerger fuori dal blocco, come il rilievo dal fondo, o come le figure di un quadro dalla superficie piana. Le qualità illusionistiche sono quelle stesse che abbiamo riscontrato nei rilievi dell'arco di Tito e nella tecnica delle teste provenienti da qualche monumento del periodo flavio.

I ritratti di Tito sembra non siano altro che una ripetizione di quelli del padre, fatto però più giovanile e più dolce nell'aspetto[1]. Le fattezze regolari di Domiziano — che, nonostante i suoi difetti, superò di molto nello sguardo e nel contegno il padre e il fratello maggiore — ci son rese note dall'aristocratico profilo che ne portano inciso le monete (fig. 220, 7, 8) e dai due eccellenti ritratti di Berlino (da Pergamo) e del Nuovo Museo Capitolino (già nell'Antiquario Comunale).

Due altri capolavori presentano molti tratti in comune col Vespasiano delle Terme. Uno di essi è il busto del calzolaio Gaius Iulius Helius, ai Conservatori (fig. 223), eseguito mentre egli era ancora in vita e destinato alla sua

Fig. 223 — Il calzolaio C. Giulio Elio. (Roma - Pal. dei Conservatori).

pietra sepolcrale, sul cui frontone sono scolpiti, come insegne del mestiere di Elio, una forma e una scarpa. Indugiandosi a riprodurre un grosso neo peloso sulla parte sinistra del mento, lo scultore preannuncia quasi quella passione per il particolare, propria della prima epoca del Rinascimento italiano. La testa «è piena di vita; la grave, seria, imperturbabile sicurezza del borghese che

sa il fatto suo, è stata quì ritratta non meno felicemente che la sveglia intelligenza del nobile in altri ritratti del periodo flavio »[2]. Di tipo più aristocratico è una piccola testa del Museo Britannico (fig. 224)[3], che presenta non pochi evidenti punti di somiglianza coi ben noti ritratti flavî che vanno sotto il nome di « padre di Traiano »[4]; e veramente sembra già appartenere al periodo traianeo. Forte e perfetta è la modellazione del collo e del busto, nobile l'atteggiamento della testa; le guancie e il mento sono vigorosamente disegnati, la

Fig. 224 — Ritratto del periodo flavio. (Londra - Museo Britannico).

fronte plasmata con semplicità ma con grande abilità; l'occhio, la bocca, l'ala del naso indicati con delicatezza; le rughe della fronte, gli angoli del naso e della bocca sono scolpiti con grande finezza, nella maniera tipica delle teste flavie.

Un bello e peculiare ritratto maschile di questo periodo, col busto intatto, è quello della Galleria Chiaramonti[5]: rappresenta un uomo di mezza età, con « la bocca atteggiata a una smorfia sarcastica » e gli occhi fissi in uno sguardo scrutatore. Rientra certo nella categoria flavia il busto erroneamente battezzato per « Marc'Antonio », nel Braccio Nuovo (fig. 225): il disegno della bocca e degli occhi, il contorno e la posa della testa, la forma del busto sono

evidentemente flavii. In maniera del tutto nuova è invece trattata la capigliatura, che si presenta con i capelli non più pettinati superficialmente col metodo impressionistico proprio delle teste maschili flavie, ma tagliati o accomo-

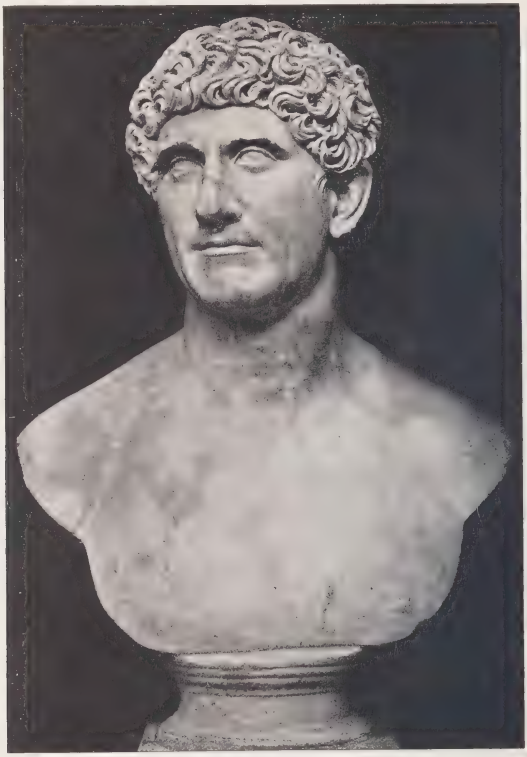


Fig. 225 — Ritratto del periodo flavio. (Roma - Vaticano, Braccio Nuovo).

dati in un complicato sistema di maglie : ne risulta un effetto estetico del tutto simile a quello della elaborata pettinatura delle matrone di quel periodo.

Agli ultimi anni dell'epoca flavia deve pure appartenere il noto ritratto virile della tomba degli Aterî, come si rileva dalla forma del busto che comprende ora anche le parti al di sotto del petto. Le rughe del collo, il pelo

RITRATTO DI FAUSTINA (moglie di M. Aurelio).

Roma - Museo delle Terme.

RITRATTO DI LUCILLA (figlia di M. Aurelio)

Roma - Museo Capitolino.

sul petto, le occhiaie avvizzite sono rese altrettanto fedelmente quanto il porro sulla faccia del calzolaio: è un fine e attento studio di età, per quanto, come spesso accade agli antichi, l'artista abbia regalato a questo personaggio già anziano una testa doviziosa di capelli. Nel serpente avvoltolato attorno alla

Fig. 226 — Ritratti dalla tomba degli Ateri. (Roma - Laterano).

vita si volle per molto tempo riconoscere quello di Esculapio, lì posto ad indicare la professione di medico dell'individuo ritrattato; invece è più probabile si debba ravvisare in esso il serpente che spesso adorna i monumenti funerarii. La moglie, ritrattata a lato del marito,porta una semplice pettinatura propria delle classi medie, ma che però, considerato il lusso di questa tomba, sarà più probabilmente dovuta ai gusti personali della matrona defunta (fig. 226). Il tipo generale flavio — quello in una parola, che dominava nei circoli di corte — è ben noto per l'alta pettinatura dei capelli, i quali ricadevano sulla fronte in tanti riccioli minuti, sorretti indubbiamente da una retina metallica. Se ne otteneva la riproduzione bucherellando il marmo e incurvando accuratamente le linee dei capelli intorno ad ognuno dei piccoli fori. Molte di queste teste sono indistintamente contrassegnate come «Giulia», la figlia di Tito. Un ritratto au-

tentico di Giulia l'abbiamo forse nella statua, di grandezza naturale, del Braccio Nuovo [6], che si rinvenne insieme con la statua di Tito della stessa collezione: ivi essa è rappresentata in figura di una bella donna di mezza età, senza però i segni di quel fatal potere di seduzione che la rese famosa [7]. Se questo è però il ritratto di Giulia, non può esserlo al tempo stesso la testa degli Uffizi [8]; con la quale potremmo confrontare un altro ritratto, inferiore ad esso ma pur grazioso, della stessa collezione (Amelung, 54), e un altro ancora alle Terme, proveniente dalla collezione Ludovisi (Guida Paribeni, n.° 14) [9]. Il più bello di tutti questi ritratti di Giulia, è quello inciso sulla gemma firmata da Euodos, a Parigi [10], in cui notiamo appunto una forte somiglianza con la statua del Braccio Nuovo, nonostante che la gemma rappresenti la principessa di almeno venti anni più giovane dell'età a cui la riproduce la statua.

Il ritratto femminile flavio ci apparisce in tutta la sua aristocratica eleganza nel gruppo, fin ora unico, di una matrona con la figlia, a Chatsworth [11]. La madre porta l'alta pettinatura ad alveare, caratteristica del periodo flavio; la giovine figlia tiene invece i capelli semplicemente divisi sulle tempie e leggermente ondulati. Le due figure sono collegate con la massima semplicità: la fanciulla sta appoggiata alla sedia della madre, tenendo una mano su quella di lei (fig. 227). Nella collezione capitolina si ammira un ritratto femminile, non superato per ora da altri per la sua grazia seducente. Rappresenta una giovane e bellissima donna, la quale porta l'alta ed elaborata pettinatura dai riccioli attorcigliati a spirale con un'aria di distinzione e di sicurezza che ricorda le superbe aristocratiche bellezze di Reynolds piuttostochè gli esemplari della ritrattistica greca o romana. Di questa affascinante figura, le cui attrattive risiedono piuttosto nella fine, delicata rotondità delle linee della faccia e del collo, che non in quella imponente bellezza di qualcuno dei tipi più noti, bene ha detto un moderno critico che, con essa, « la perfetta gran dama fa il suo ingresso sulle scene dell'arte ».

Quest'alta pettinatura non era usata però al di fuori della Corte o dei circoli della gente alla moda. Non la porta per esempio la vecchia matrona, del Museo delle Terme (fig. 228) [12]: è una bella testa, appartenente probabilmente ad una statua non indegna di esser messa accanto al « calzolaio » e al « Vespasiano ».

Nessuna delle teste battezzate per Nerva può tenere il confronto col magnifico profilo delle sue monete (Bernoulli II 2, Münztaf. II, 1719) (fig. 220, 12). Il torso colossale della Rotonda Vaticana è un'opera superba [13]; ma sarà esso Nerva?

La buona e melanconica immagine di Traiano, dal volto rugoso e la

scarsa capigliatura pettinata bassa sulla fronte, ricorre su numerosi busti e statue: i due più caratteristici sono al Capitolino (Galleria 30) e in Vaticano (Sala dei Busti 232)[14]. Traspare da codesti ritratti un'aria corrucciata che con-

Fig. 227 — Matrona con la figlia. Ritratto flavio. (Chatsworth).

trasta stranamente con la serenità di quella testa sulle monete (fig. 220, 10) e sui molti ritratti dell'Imperatore, nella Colonna Traiana.

Al periodo flavio-traianeo appartengono pure i due busti di fanciulli del Museo Chiaramonti, che per molto tempo si identificarono a torto con Caio

e Lucio Cesare[15]: la forma del busto e il trattamento dei capelli bastano da soli a rendere evidente l'assurdità della vecchia interpretazione. I due busti sono specialmente importanti per il loro perfetto stato di conservazione (fig. 229)[16].

I ritratti delle donne della famiglia di Traiano — la moglie Plotina[17], la sorella Marciana[18] e la figlia Matidia[19] — s'impongono al pari di quelli delle matrone flavie per le loro singolari pettinature architettoniche[20]. Sono tutte rappresentate come donne gravi, rigide, di solito attempate; ma non pochi di

Fig. 228 — Ritratto di vecchia matrona. *Periodo flavio.* (Roma - Museo delle Terme).

questi ritratti si rivelano come opere d'arte di prim'ordine. Fra i migliori è un ritratto dalle fattezze severe, ma non prive di una nobile bellezza, in cui si riconosce generalmente l'imperatrice Plotina (Capitolino, Imperatori, 28); e la superba testa di una Claudia Olympias, nel Museo Britannico (*Cat. Sculpt.*, N.° 1925), dove il trattamento lineare dei capelli e degli occhi presenta tutta la gravità di un disegno del Pisanello. Un altro ritratto notevole è un busto di donna anziana nella galleria Chiaramonti del Vaticano, spesso soprannominato «La Matrigna» (Hekler, 241 b). Le forme brutte, ma aristocratiche; la pelle flaccida, gli occhi lunghi e grossi dalle borse enfiate; la bocca nettamente caratteristica, dagli angoli profondamente disegnati, lo sguardo che si aguzza nascondendosi sotto le fattezze manierate: tutto fa di questo ritratto un capolavoro di vero carattere. Il busto è di forma tipicamente traianea, e, quantunque

rotto, appartiene certo a questa testa [21]. Notevole anche è un ritratto di vecchia, nel Museo del Laterano (Hekler, 242), nel quale, con pochi dettagli e lasciate in disparte le grazie femminili, è fatta apparire realisticamente l'età avanzata del soggetto; nessuno scultore moderno potrebbe superarne il crudo realismo degli occhi e delle parti adiacenti e quello delle labbra e dei capelli (fig. 230).

Fig. 229 — Ritratti di fanciulli, del periodo traianeo. (Roma - Vaticano, Museo Chiaramonti).

§ 2. Il periodo di Adriano e degli Antonini. — Il grande ritratto di fantasia di quest'epoca è quello di Antinoo, già studiato: del suo patrono, l'imperatore Adriano, restano numerosi busti. Fra i migliori sono da annoverare una testa di Napoli (Hekler, 247) e un'altra del Museo Britannico (*Cat. Sc.* III 1896), oltre alla gran testa in bronzo della stessa collezione rinvenuta nel Tamigi (Bernoulli, II 3, p. 39) [22]. Alquanto inferiore a questi artisticamente è un ritratto del Vaticano (Braccio Nuovo, n.° 91), nel quale però il carattere enigmatico di Adriano è fatto ottimamente risaltare dalla sottile ironia della bocca espressiva. Adriano fu il primo imperatore a portare la barba, che però vela appena il contorno del mento e della bocca. La barba continuò a essere di moda per tutto il terzo secolo, ed assunse gradatamente proporzioni più rilevanti.

La ritrattistica dell'età degli Antonini creò un tipo famoso, che esercitò poi il suo influsso su tutta l'arte dei periodi posteriori: la statua equestre di Marco Aurelio, che troneggia ora sulla Piazza del Campidoglio (Hekler, 266). È un magnifico monumento decorativo che regge vittoriosamente il confronto col Bartolommeo Colleoni di Venezia e col Gattamelata di Donatello a Padova; ac-

Fig. 230 — Ritratto di vecchia. (Roma - Museo del Laterano)

canto alla dignità semplice e genuina di quello, l'uno ci apparisce aggressivo, nella sua esagerata affermazione di forza, l'altro eccessivamente elaborato, nella sua squisita eleganza del particolare. Di regola però, i ritratti dell'Imperatore filosofo, se ne consideriamo la testa, sono, come quelli del suo predecessore Antonino Pio (fig. 231), artisticamente poco significativi, e non rivelano una forte personalità. Il volto, mancante spesso di forza e di espressione, da cui non solo la passione ma il carattere stesso sembra essere stato scancellato, riflette forse le fattezze dell'autore delle «Meditazioni», dell'*uomo perfettamente buono*, del filosofo in trono[23]. Ma, quando studiamo questi ritratti, non ci meravigliamo più

che la critica recente trovi in essi quanto basta per rovesciare «i panegirici di Gibbon e di Renan»[24]. Certe figure di Marco sulla colonna e sui rilievi del suo arco ci permettono di penetrare più addentro nella patetica bontà dell'uomo. C'è tuttavia un busto veramente bello ed espressivo, di Marco, nel Museo Britannico (*Cat. Gr. Rom. Sculpt.*, III 1907) e, se lo poniamo a lato dell'ottimo fra tutti i ritratti degli Antonini, quello di Commodo, restiamo sorpresi dinanzi alla straordinaria, profonda somiglianza fisica fra i due uomini, tale da esser sufficiente a disperdere i tradizionali dubbi sulla paternità di Commodo. Non si tratta qui di una somiglianza ottenuta foggiando i due tipi su un unico modello, com'è il caso di Antonino Pio e di Marco Aurelio e del suo collega Lucio Vero[25], in cui la somiglianza «ufficiale» non ha rispondenza alcuna nella realtà; si tratta, fra Marco e Commodo, di una vera, assoluta somiglianza di fattezze, la quale non può essere che il prodotto della parentela fisica; quantunque quell'aria vaga ed insignificante del più vecchio dei due si trasformi, nel più giovane, in una bellezza voluttuosa. Se, in Marco, istinti naturali e passioni sembrano assopiti, una sensualità schiettamente animale, ma non del tutto sgradevole, modella le fattezze di Commodo, ne disegna le curve della bella bocca e del naso aquilino, grava sulle palpebre pesanti e ben modellate, pervade le morbide guance e la fronte liscia. Se Commodo è il figlio di Marco, lo è ben anche di Faustina; ed i ritratti di questa ci danno ragione delle differenze fisionomiche fra il padre e il figlio. Tutte queste caratteristiche sono egregiamente espresse sia nel medaglione (fig. 232, 9)[26] sia nel busto dei Conservatori (fig. 233), in cui egli è ritratto eroizzato in figura di Ercole romano,

Fig. 231 — Ritratto di Antonino Pio. (Roma - Museo delle Terme).

con la pelle di leone sulla testa e sugli omeri. In ambedue si nota la felice combinazione del tipo classico con un profondo senso di verità e con una ese-

Fig. 232.

1 Antonino Pio (*oro*).
2 Faustina seniore, m. di Pio (*oro*).
3 M. Aurelio (*oro*).
4 Faustina iuniore, m. di Marco (*oro*).
5-6 Faustina iuniore (*medaglione di bronzo*).
7 L. Vero (*oro*).
8 Lucilla, m. di L. Vero (*oro*).
9 Commodo (*medaglione di bronzo*).
10 Crispina, m. di Commodo (*oro*).
11 Didio Giuliano (*oro*).
12 Settimio Severo (*oro*).
13 Giulia Domna, m. di Severo (*oro*).

cuzione in perfetta armonia con le teorie estetiche del tempo. Questo busto è un vero capolavoro della ritrattistica europea; per apprezzarne appieno il valore, dobbiamo però figurarcelo nella cappella o in una nicchia di qualche

antica villa, isolato su di un fondo scuro, con le parti nude luccicanti come avorio levigato, coi capelli e la barba d'oro e gli altri accessorî e i particolari del piedistallo rilevati a colore. Guardando quel busto, ci ritorna in mente

Fig. 233 — Commodo in figura di Ercole. (Roma - Palazzo dei Conservatori).

la descrizione di Commodo lasciataci da Erodiano (I 7, 5; cfr. la trad. latina del Poliziano): «Di tal famiglia fu Commodo; e ad esso accresceva pregio, oltre il fior dell'età, una severa bellezza: ben proporzionate le membra, bello e virile il volto; tranquillo lo sguardo e sfavillanti, al tempo stesso, gli occhi; bionda e cresputa la chioma, che, s'egli talvolta camminava al sole, dava come

lampi di fuoco, sì da far credere che egli incedesse sotto una pioggia di polvere d'oro: alcuni anzi consideravano questo fatto come segno della sua natura divina e reputavano esser quelli raggi che gli emanassero d'intorno alla

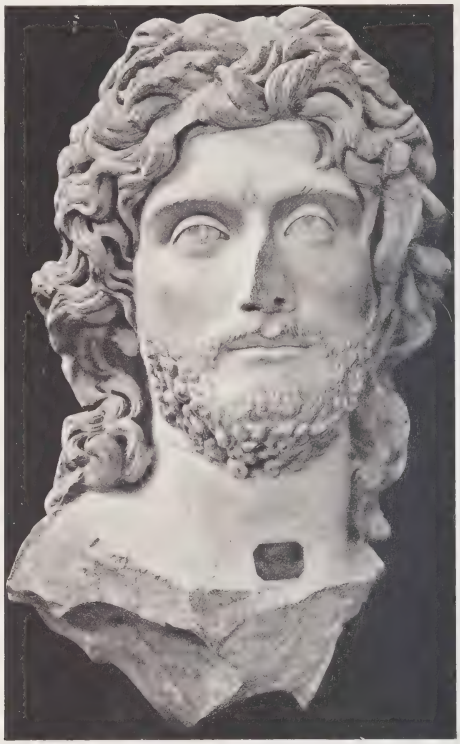


Fig. 234 — Testa del periodo degli Antonini. (Atene - Museo Nazionale).

testa; una sottil lanugine gli cresceva su per le gote e le rivestiva quasi di fiori». Tolto l'aspetto della figura, che dimostra età più attempata, e il suo atteggiamento più sostenuto, il busto rende l'espressione viva del senso di bellezza fisica che le parole di Erodiano suscitano in chi legge. Nè va dimenticato il ritratto più semplice, ma non meno bello, del Capitolino (n.° 121).

I busti degli Antonini presentano, nel trattamento degli occhi, un'in-

novazione, che consiste nell'indicare l'iride per mezzo di un segmento a forma di fava, dentro il quale due cerchietti mostrano i punti di luce[27]. Quest'indicazione plastica della pupilla aveva fatto la sua comparsa nel rilievo già sull'Ara Pacis, ma per i ritratti isolati non venne in uso prima dell'epoca di Adriano: e solo, anzi, nei busti di Faustina e di Commodo, troviamo usato un simile accorgimento, nell'intento di ottenere effetti quanto più possibile vicini a quelli prodotti in natura dal movimento dell'occhio. Lo scopo a cui si tende, è quello di indicare la direzione dello sguardo per mezzo della posizione della

Fig. 235 — Ritratto di fanciulla, del periodo adrianeo. (Roma - Museo delle Terme).

pupilla, mentre i due cerchietti riproducono la riflessione della luce, secondo la posizione in cui è girato l'occhio. È soprattutto a questa innovazione che i ritratti del periodo fra Commodo e Gallieno devono la loro sorprendente naturalezza: i volti appariscono ora animati come mai lo erano stati nella scultura antica, ed acquistano con ciò una nuova qualità psicologica. Nei ritratti di Commodo sorprendiamo il deciso e riuscito tentativo di introdurre in questo genere di arte quegli stessi effetti coloristici che già si ricercavano negli altri generi della scultura contemporanea. I capelli e la barba sono profondamente intagliati o lavorati a trapano, in guisa da produrre — come sui rilievi dei sarcofagi dello stesso periodo — un'alternativa vivace di luci ed ombre. I capelli appariscono come una massa che contrasta vivamente colla super-

ficie liscia della faccia; la pelle levigatissima somiglia quasi all'avorio, e fa così meglio risaltare l'effetto coloristico del ritratto nel suo insieme.

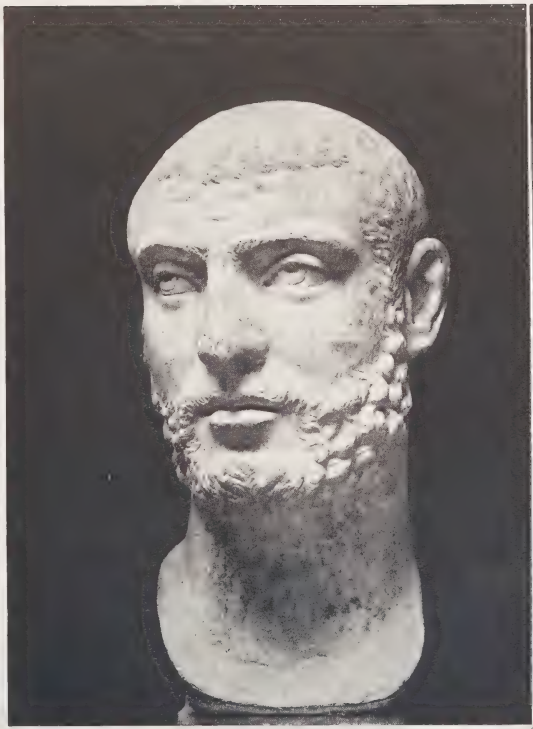
Nel periodo di Commodo è probabilmente da collocarsi la bella testa del Museo Nazionale di Atene, che fu per molto tempo riguardata come il più

Fig. 236 — Ritratto di Faustina seniore. (Chatsworth).

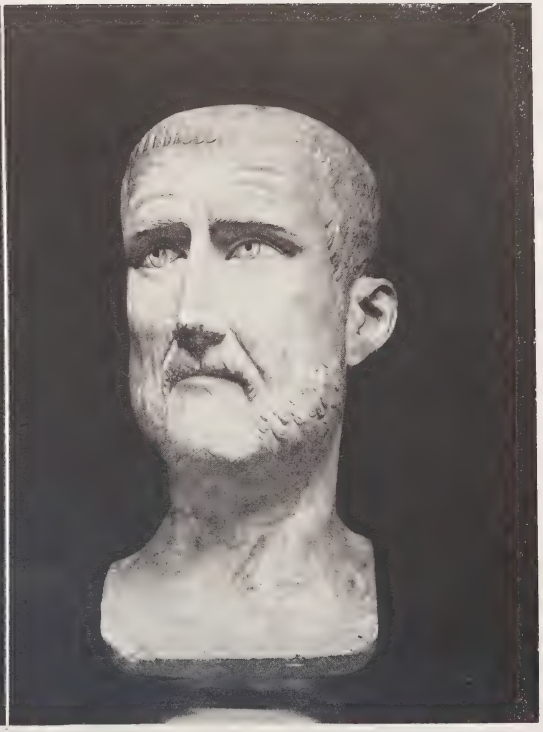
antico ritratto di Cristo[28]. Questa interpretazione non era del resto così fantastica, come potrebbe esser giudicata in un primo momento; in realtà era fondata su una giusta valutazione del carattere semitico di quella testa. Il naso è aquilino, le palpebre grosse, le fattezze tutte soffuse di quella vaga melanconia sensuale, così comune nei tipi orientali: ma il carattere di quella sensualità è

RITRATTO DI MASSIMINO TRACE.

Monaco - Glyptoteca



RITRATTO DI PROBO (?).
Roma - Conservatori.



RITRATTO DI CARINO.
Roma - Museo Capitolino.

passivo piuttosto che attivo, e questa differenza non si potrebbe meglio capire altrimenti, che mettendo questa testa in rapporto con quella di Commodo. Il tipo discende direttamente da un genere di concezioni simili a quella che dette forma al Mausolo di Alicarnasso. Nella testa di Atene è meraviglioso il trattamento coloristico; i capelli bellissimi e riccamente modellati a ciocche divise da profondi incavi, contrastano colla superficie liscia delle parti carnose. Nel trattamento del bulbo e della pupilla dell'occhio, è evidente la cura con cui si è cercato di rendere la nobiltà dello sguardo. La bocca soltanto è dura e inespressiva (fig. 234). Un'altra eccellente testa barbata di questo periodo è quella della collezione Ludovisi alle Terme (Arndt, n.° 309), ammirabile soprattutto per lo sguardo obliquo e velato che fu dall'Arndt opportunamente paragonato a quello del Carlo V di Tiziano a Monaco.

Fig. 237 — Ritratto di giovane defunta. (*Sarcofago di Melfi: particolare*).

§ 3. Ritratti di donne e di bambini, da Adriano agli Antonini. — Il ritratto della bellissima e sfortunata Sabina è disegnato su alcune monete, con una pettinatura di poco differente da quella della madre Matidia (fig. 220, 11). In progresso di tempo, il tipo di Sabina apparisce ellenizzato e assimilato a quello di una divinità greca[29]. Si osservi come, a cominciare da questo periodo, il ritratto muliebre assuma un alto significato artistico.

Una testa del Museo delle Terme, proveniente dal Palatino[30], presenta un forte tentativo di «individualizzazione» nel ritratto di una giovinetta (fig. 235). I lunghi, pesanti capelli, arricciati all'estremità, ricordano nel trattamento tecnico, quelli del «Lepido». Ho pensato qualche volta che questo ritratto, data la località del suo rinvenimento, potrebbe esser quello di una principessina imperiale, per esempio di Faustina iuniore, rappresentata bambina. La somiglianza fra questa testa e quella di Faustina adulta, conservata

nello stesso museo (tav. LXXIV), è veramente straordinaria, come risulta anche da un semplice confronto fra le nostre due illustrazioni. Sotto gli Antonini, le effigi delle due Faustine sulle monete riproducono ottimamente i tratti caratteristici delle due imperatrici del pari che la loro famosa bellezza. Faustina seniore porta una complicata ed elegante pettinatura, composta di una corona di grosse treccie. Il migliore dei suoi ritratti, benchè ne ritragga la bella immagine nel suo declino, è il busto di Chatsworth, che ha però il merito di essere intatto e di fornire perciò un prezioso esempio di busto femminile del periodo degli Antonini[31]. Il panneggio è accomodato abilmente, in modo da incorniciare il busto (fig. 236). I ritratti di Faustina iuniore (tavola LXXIV) e di sua figlia Lucilla (tavola LXXV), stanno fra i più grandi capolavori dell'arte: lo sguardo obliquo e voluttuoso della madre riapparisce nella figlia, intonato ad una scaltra sensualità non disgiunta da un'arrogante superbia. Faustina iuniore porta i capelli pettinati semplicemente all'indietro e raccolti in una «crocchia alla greca». Nei ritratti della figlia sua Lucilla, e ancora di più in quelli della nuora Crispina (la moglie di Commodo), questa crocchia prende quella forma sempre più convenzionale, che, nel secolo seguente, si svilupperà poi nel «nido», portato dalle matrone della dinastia di Emesa.

Fig. 236 — Statua da Afrodisia. (Costantinopoli - Museo).

Allo stesso ciclo di ritratti antoniniani appartengono il meraviglioso ritratto della giovane defunta, distesa sul coperchio del sarcofago di Melfi (fig. 237; vedi sopra, pag. 298 sg.), e la bellissima statua trovata, una quindicina di anni fa, da Sir William Ramsay ad Afrodisia ed ora collocata nel Museo di Costantinopoli (fig. 238). Di quest'ultima sono belli specialmente il movi-

mento e il drappeggio, quantunque si palesi evidente l'imitazione di modelli greci. Degno di attenzione è anche un ritrattino di fanciulla del Museo Britannico; la bambina non sembra appartenere al mondo aristocratico, poichè la sua fisionomia è quasi quella di una negroide (fig. 239). I capelli formano come una cuffia di fitte trecce, tirate poi indietro per essere ivi raccolte nella caratteristica crocchia in uso al tempo di Faustina seniore.

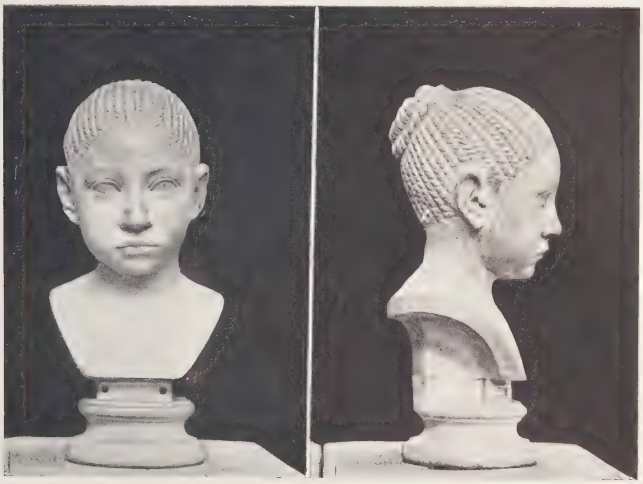


Fig. 239 — Ritratto di fanciulla. — (Londra - Museo Britannico).

Infine, una graziosa testa di bambino, del Museo Civico di Bologna (fig. 240), sembra ricordare i tanti ritratti dei figli di M. Aurelio e di Faustina, in giovanissima età. Meriterebbe del resto uno studio speciale l'arte del ritratto del periodo degli Antonini, che raggiunse uno straordinario sviluppo in tutte le parti dell'impero.

Fig. 240 — Testa di bambino. (Bologna - Museo Civico).

NOTE AL CAPITOLO XVIII.

1) Cfr. Vaticano, « Braccio Nuovo », AMELUNG, n. 24; HELBIG-AMELUNG, 10.

2) J. CROWFOOT, « Journal of Hell. Studies », XX (1900), p. 34.

3) Il materiale è « pietra bruna » (Brit. Mus. Cat. 1795).

4) Per es., Capitolino, n. 80; fotogr. Anderson, 1558.

5) AMELUNG, *Kat. Vat. Skulpt.*, 561.

6) AMELUNG, n. 111; HELBIG-AMELUNG, 50. Alinari, 6533; Anderson, 1335.

7) Su questo punto, vedi AMELUNG, op. cit., p. 136, il quale ricorda il fatto che anche Cleopatra non comparisce sulle sue monete nè bella nè attraente.

8) AMELUNG, *Führer durch die Ant. in Florenz*, n. 57.

9) BERNOULLI, II 2, p. 47, fig. 4; fot. Anderson, 3308.

10) FURTWÄNGLER, tav. XLVIII 8.

11) « Journal of Hell. Studies », XXI (1901), p. 221.

12) Da una fotografia del Dr. Ashby: PARIBENI, *Guida*, p. 236, n. 651.

13) HEKLER, 230: WICKHOFF, *Roman Art*, p. 61, fig. 18.

14) Cfr. anche Mus. Capitolino, « Imperatori », 27.

15) HEKLER, 235.

16) Un bel ritratto traianeo di un uomo sulla trentina è presso il « Nilo » nell'esedra del Braccio Nuovo (AMELUNG, 1063 - chiamato erroneamente, per molto tempo, *Lepidus*). Il trattamento dei capelli ebbe un'acuta critica per parte del CROWFOOT, « Journ. Hell. St. », 1900, p. 37; mi sembra che, sotto questo riguardo, esso occupi un posto intermedio fra le scarse capigliature dei busti traianei e i grossi riccioli del periodo adrianeo.

17) Museo Capitolino, 23: Rotonda Vaticana (HELBIG-AMELUNG, 315).

18) Conosciuta solo dalle sue monete.

19) Museo Capitolino, 29; fot. Anderson, 1596.

20) Sul davanti, le chiome sono disposte in tre ordini, sostenute da una rigida intelaiatura metallica. Un articolo dell'EVANS in « Num. Chron. » 1906, p. 37 sgg. (*Hairdressing of Roman ladies, as illustrated on coins*) confronta le principali forme della pettinatura romana. È un soggetto che si può appena sfiorare in queste pagine.

21) HEKLER, 241-A. Due altri eccellenti ritratti femminili traianei sono: Brit. Mus., 2004 (con una triplice serie di riccioli); e la vecchia matrona con la capigliatura, del Laterano (HEKLER, 242).

22) Mi pare si esageri il valore del colossale Adriano della Rotonda Vaticana (HEKLER, 248). Un ritratto di questo periodo, più bello di tutti quelli degli imperatori, è il notevole busto firmato da Zenas (vedi sopra, pag. 233), nel Capitolino: fot. Anderson, 1495.

23) Mus. Capitolino, Galleria, 63; Museo delle Terme (PARIBENI, p. 85, n. 595); HEKLER, 267 A.

24) C. BIGG, *The Church's Task under the Roman Empire*, p. V.

25) Vedi la moneta di L. Vero, fig. 232, n. 7.

26) Sul rovescio stanno l'arco, la faretra e la clava; vedi sopra, pag. 300.

27) Nell'arte più antica, la pupilla veniva sì individuata, ma senza alcun significato estetico; era semplicemente una rigida imitazione materiale della pupilla sul globo dell'occhio.

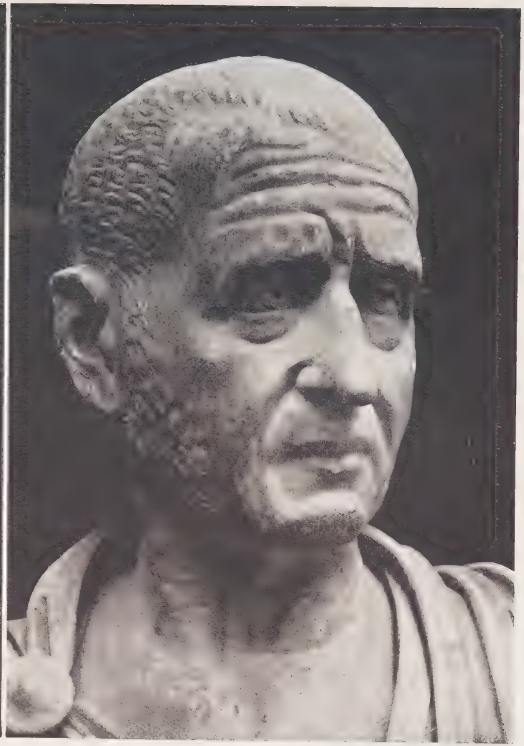
28) Il Lolling tentò di dimostrare come questo fosse un ritratto di Erode Attico.

29) Cfr. WACE, *Evolution in Roman portraiture*, p. 7.

30) HEKLER, 282. Pubblicata per la prima volta nella prima ed. di questo libro.

31) FURTWÄNGLER, « Journ. Hell. St. », XXI (1901), p. 225.

RITRATTO DEL III SECOLO D. C.



RITRATTO DI TRAIANO DECIO.

Roma - Museo Capitolino.

Gruppi in porfido, all'esterno della Chiesa di S. Marco.

Venezia.

CAPITOLO XIX.

Il ritratto da Severo a Costantino.

§ 1. I RITRATTI DEL TERZO SECOLO. — Con l'accessione al regno di due uomini di origine non latina, Clodio Albino e Settimio Severo, ambedue nativi dell'Africa Settentrionale, dovremmo aspettarci di riscontrare nell'arte del ritratto un mutamento nel tipo fisico ed anche qualche innovazione generale di metodo. Ma non è così: i ritratti di Albino e di Severo non offrono nulla di particolarmente notevole e rientrano nelle linee, ormai a noi familiari, dell'arte degli Antonini[1]. Bisognerà arrivare alle teste e ai busti di Caracalla e delle matrone della sua famiglia per trovare qualche cosa di veramente nuovo.

Nei ritratti di Caracalla la testa è voltata sensibilmente a sinistra e lo sguardo leggermente rialzato in questa direzione, con un sorprendente effetto di forza e di vita. In realtà questa posa, accompagnata alla tecnica magnifica e all'imponenza del busto massiccio, come nel bell'esemplare di Berlino (fig. 241), fa del ritratto di Caracalla l'opera senza eccezione più cospicua, in questo genere d'arte, dell'antichità. Accanto a questo ritratto, la più gran parte delle teste augustee e giulio-claudie ci appariscono cose fredde e lontane, e quelle stesse dei Flavî non più che studî ed esperimenti. Altre teste di Caracalla, sempre eccellenti anche se in minor grado, si trovano in altre collezioni: nel Museo Britannico, per esempio (n.° 1918), nel Museo delle Terme[2], nel Capitolino. In quest'ultima collezione, quel busto di giovane, a destra di Caracalla, contrassegnato col nome di Geta[3], è molto probabilmente anch'esso un ritratto di Caracalla giovanissimo.

Di particolare interesse troviamo, nello stesso museo (Delbrueck, *P.*, tav. 51) il ritratto di Elagabalo (218-222), cugino di Caracalla, al quale successe con l'intervallo di un anno. La testa possiede tutta la bellezza e la grazia sen-

suale che istintivamente cerchiamo nel figlio di Giulia Semia, e risponde alla descrizione fisica del giovane imperatore, data da uno storico recente: «Egli era di forme attraenti ed eccessivamente aggraziate; i suoi capelli bellissimi, luccicavano al sole come l'oro: esile di corpo, aveva magnifici occhi celesti, dotati di tanta forza d'attrazione da indurre gli astanti a venerarlo come

Fig. 241 — Ritratto di Caracalla. (Berlino).

un dio»[4]. Sotto i successori della dinastia severiana comparisce un nuovo trattamento dei capelli, in corrispondenza forse di un reale mutamento della moda: così per esempio, nei ritratti di Alessandro Severo e di Massimino Trace, la capigliatura è rappresentata come un berretto ben aderente, coperto di incisioni praticatevi con lo scalpello. Ciò dà l'effetto di capelli tagliati cortissimi o quasi rasati; e nonostante, è conservata l'alternativa del chiaro e dello scuro, con gli effetti coloristici che ne derivano. Dello splendido ritratto di Massimino a Monaco, un bronzo destinato probabilmente ad una statua, si è già fatto menzione, citandolo come imitazione in bronzo della tecnica a piani disposti ad angolo, di certe teste egiziane; tecnica che ammirabilmente si adatta ad un tipo non latino, di barbaro (tav. LXXVI). Due magnifici esempi dell'arte del ritratto del

terzo secolo, sono i busti di Pupieno e di Filippo l'Arabo nel Braccio Nuovo[1]. Sono in realtà mezzi busti, forma molto in uso in quell'epoca. In Filippo, la barba è rappresentata, come i capelli, per mezzo di lievi incisioni dello scalpello sulla superficie alquanto rialzata; l'effetto è quello di una barba corta, anzichè lunga, ma il canone coloristico osservato è quello in uso fin dal tempo

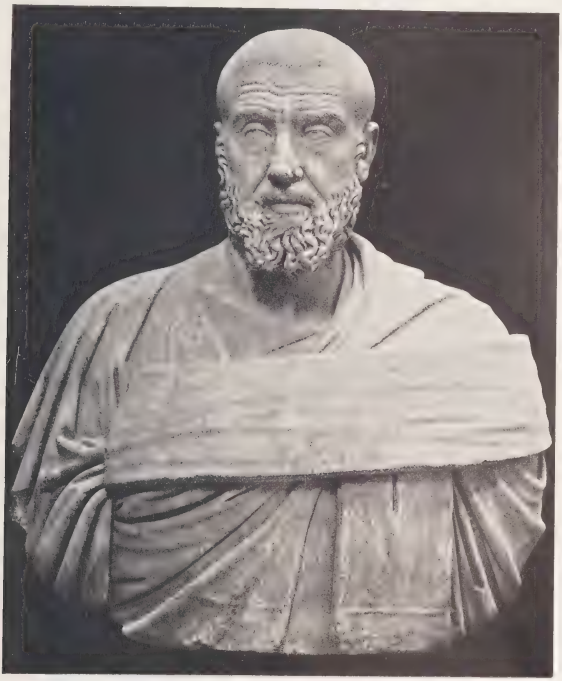


Fig. 242 — Ritratto di Pupieno. (Roma - Vaticano, Braccio Nuovo).

degli ultimi Antonini (figg. 242 e 243). Le caratteristiche della scultura dell'epoca sono pure evidenti nel medaglione in cui Filippo è rappresentato insieme alla moglie Otacilia e al figlio Filippo il giovane (fig. 244, 12). Conosciamo l'immagine di Gallieno dalle sue monete (fig. 244, 13); ma il più bello de' suoi ritratti — una testa destinata ad una statua — è alle Terme (Hekler, 298). La colossale statua in bronzo di Treboniano Gallo (251-253),

da poco tempo passata a far parte del Museo Metropolitano di New-York, ci offre un cospicuo esempio, per questo periodo, di ritratto statuario nudo.

Un altro capolavoro dell'arte del ritratto nel terzo secolo è la già ricordata testa di vecchio, del Museo Capitolino (fig. 245). I Quattrocentisti stessi di rado hanno potuto superare un così sorprendente insieme di pregevoli

Fig. 243 — Ritratto di Filippo l'Arabo. (Roma - Vaticano, Braccio Nuovo).

qualità; come la fedeltà ad una concezione grande ed elevata dell'arte del ritratto, la spirante vitalità delle forme, il sicuro dominio, da parte dell'artista, della psicologia del suo soggetto, l'espressione astuta dello sguardo obliquo, l'uso magistrale dello scalpello nel rendere, con semplici tocchi, i capelli e le rughe del volto; bisogna arrivare ai più bei ritratti di Donatello per ritrovare qualche cosa di simile. Abbiamo qui veramente uno di quelli che il

Vernon Lee chiama « vecchi scaltri e grinzosi ». Se ci proviamo ad abbracciare mentalmente i particolari di questa testa insieme a quelli delle teste di Fi-

Fig. 244.

1 Manlia Scantilla, m. di Didio Giuliano (*oro*).
2 Didia Clara, f. di Didio Giuliano (*oro*).
3 Giulia Domna, m. di Sett. Severo (*oro*).
4 Giulia Mesa, s. di Domna (*oro*).
5 Giulia Semia, m. di Elagabalo (*bronzo*).
6 Giulia Mamea, m. di Severo Alessandro (*oro*).
7 Plantilla, m. di Caracalla (*oro*).
8 Giulia Paola, m. di Elagabalo (*bronzo*).
9 Sallustia Orbiana, m. di Sev. Alessandro (*oro*).
10 Tranquillina, m. di Giordano III (*argento*).
11 Otacilia Severa, m. di Filippo seniore (*oro*).
12 Filippo sen. e Fil. iun. e Otacilia (*medagl. di bronzo*).
13 Gallieno (*medaglione d'oro*).
14 Salonina, m. di Gallieno (*bronzo*).
15 Claudio Gotico (*oro*).
16 Diocleziano (*oro*).
17 Costantino il Grande (*oro*).

lippo, di Pupieno, del Caracalla di Berlino, e a quelli delle teste di Commodo e dei ritratti del periodo flavio, dell'Augusto di Via Labicana e del Pompeo

di Ny-Carlsberg, non ci sentiamo più propensi a riguardare la scultura romana come un'arte presa a prestito, o di second'ordine, o priva d'importanza.

Un altro bell'esemplare della metà del terzo secolo è il Traiano Decio del Capitolino (n.° 70), del quale bene ha osservato il Riegl che, quantunque «l'effetto momentaneo, immediato, di esso sia del tutto lontano dall'arte greca, tuttavia nessuno avrebbe il coraggio di affermare che ciò sia indizio di decadenza artistica»[6]. È utile confrontare questo ritratto con una testa del Mu-

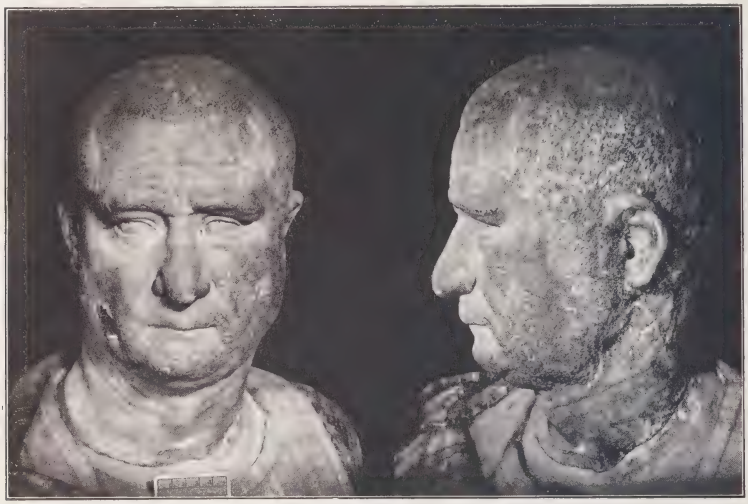


Fig. 245 — Ritratto di vecchio, del terzo secolo. (Roma - Museo Capitolino).

seo delle Terme, che pare ci conservi l'immagine di suo figlio Erennio Etrusco (tav. LXXVIII).

I ritratti di imperatrici, dalla fine del secondo alla metà del terzo secolo, formano un gruppo compatto, caratterizzato dalla speciale acconciatura del capo. Già abbiamo osservato come in Crispina (fig. 234, 10), la moglie di Commodo, le classiche crocchie snodate delle matrone antonine sono ondulate e pieghettate più artificialmente e raccolte al di dietro in un elaborato «nido» invece che in una crocchia. Questo «nido» cresce fino a prendere le proporzioni di un *chignon*, nei ritratti di Manlia Scantilla, moglie di Didio Giuliano, e della figlia sua, Didia Clara (fig. 241, 12). Le bende sono più semplici che in Crispina e, nel periodo seguente, si presentano quando più

quando meno ondulate. Giulia Mesa (fig. 244, 4) sorella di Giulia Domna, e le figlie Giulia Semia (fig. 244, 5) e Giulia Mamea (fig. 244, 6) portano una treccia piatta di capelli attorcigliata giù fino sul collo. Giulia Paola, una delle mogli di Elagabalo, porta la treccia più alta, tenendola però aderente alla testa (fig. 244, 8). In Otacilia Severa, moglie di Filippo, riscontriamo

Fig. 246 — Ritratto di Giulia Domna. (Monaco - Gliptoteca).

una nuova modificazione, in quanto la treccia è distesa diritta dalla nuca fin sulla parte posteriore del capo (fig. 244, 11): moda adottata dipoi dalle altre imperatrici, Tranquillina, moglie di Gordiano (fig. 244, 10) e Salonina, moglie di Gallieno (fig. 244, 14). Un importante gruppo, dentro questa serie, è formato dalle matrone della dinastia Emesena; e, con l'aiuto delle loro monete, alle quali già abbiamo accennato, riportiamo una chiara e piacevole impressione di «queste donne siriache di Emesa; belle, intelligenti, audaci al di là di ogni fantasia — Giulia Domna, Giulia Mamea, Giulia Semia — che non conobbero scrupoli di tradizioni nè di convenzioni sociali»[7]. La scelta delle loro effigi è stata fatta con lo scopo di fornire un mezzo di orientamento fra i busti di queste imperatrici; ma la bellezza regale di Giulia Domna, l'eletta moglie di Settimio Severo, è ugualmente testimoniata da parecchi busti, fra i quali si distingue quello della Gliptoteca di Monaco (fig. 246). È interessante

studiare questo ritratto dell'Imperatrice accanto alla faccia intelligente e pensosa di sua nipote Giulia Mamea, la cui immagine ci è conservata in parecchi eccellenti esemplari [8]. Un altro busto caratteristico, dalla testa graziosa e piena di vita e con la pettinatura in uso al tempo di Giulia Mamea, si trova

Fig. 247 — Ritratto di Vestale. (Roma - Museo delle Terme).

a Chatsworth [9]. Sulle monete poi, nessun tipo femminile del terzo secolo è più squisito di quello giovanile di Giulia Paola, prima moglie di Elagabalo (fig. 244, 8), dal profilo nitido e fresco e dai capelli squisitamente disegnati.

È bene ricordare che molti magnifici ritratti, così di uomini come di donne, si trovano anche al di fuori dei circoli imperiali. Ce ne sono bellissimi di appartenenti ai varî sacerdozi; tale, per esempio, la celebre statua di una Vestale, nel Museo delle Terme (fig. 247): il nobile atteggiamento del

Ritratto di Costantino.

Roma - S. Giovanni Laterano.

Ritratto di Costanzo II.

Roma - Palazzo dei Conservatori.

volto ci richiama ai tempi di Giulia Domna che fece oggetto di speciali cure il sacerdozio delle Vestali e la loro dimora, e che, in un certo senso, può riguardarsi come una riformatrice del loro ordine.

A lato di questo ritratto di sacerdotessa, benchè di data forse un po' più tarda, potremmo mettere il curioso ritratto di un devoto della Magna Mater

Fig. 248 — Ministro della Magna Mater. (Roma - Museo Capitolino).

Cibele (*gallus*), nel Museo Capitolino (fig. 248); il *gallus* vi è rappresentato di pieno prospetto, con tutti gli emblemi del suo culto. Questa mezza figura è scolpita ad alto rilievo dentro una nicchia scavata in modo da seguirne il contorno: sembra presentare qualche affinità coi ritratti palmireni di sacerdoti e di sacerdotesse.

§ 2. Il periodo di Diocleziano e di Costantino. — Un sicuro e preciso mutamento si fece sentire quando, sotto l'influsso degli stessi principî ottici che prevalsero nella scultura a rilievo, anche la statuaria in tondo si avviò verso l'isolamento delle forme individuali. Il nuovo motivo che cominciava ora a prevalere nella scultura, è manifesto nel busto-ritratto di Chatsworth, rappresentante un uomo con un *rotulus* nella mano sinistra (fig. 249). La forma del busto è quella caratteristica del terzo secolo[10]; i capelli sono trattati in con-

formità del principio ottico delle luci ed ombre, la posa della testa ricorda il «Caracalla», lo sguardo degli occhi è leggermente rialzato, con una tendenza, però, ad un effetto più «cristallino», alla nuova affermazione, cioè, della massa nello spazio: nell'insieme, una struttura architettonica, quasi rigida nella sua

Fig. 249 — Ritratto di uomo, della fine del III secolo. (Chatsworth).

matematica precisione. Ci avviciniamo ormai a quel periodo in cui vedremo abbandonati gli armoniosi passaggi da un piano all'altro e le misurate gradazioni di rilievo; si cerca ora invece di mantenere, per quanto è possibile, le singole parti in un sol piano; mentre la statua o il ritratto a busto si avviano, grado a grado, a cristallizzarsi nello spazio, e ad assumere la rigidità propria

delle figure dell'arte arcaica: di tutto questo vedemmo già qualche cosa nel *gallus* del Museo Capitolino (fig. 248). Mentre stiamo per giungere all'epoca di Diocleziano e di Costantino, la scultura sembra aver perduto una volta ancora il segreto della struttura organica e dell'armonica fusione delle parti. I caratteri di questo periodo furono bene riassunti dal Riegl:

Fig. 250 — Statua-ritratto del terzo secolo. (Roma - Museo Capitolino).

I contorni sono netti e duri, con un minimo di modulazione nell'insieme o nelle parti (per esempio, nel trattamento del particolare, dentro i singoli piani (*Detailfläche*). I capelli al di sopra della fronte e le ciglia sono espresse sommariamente come protuberanze compatte, in cui i particolari sono appena accennati; la testa è presentata rigidamente di fronte (come nella « frontalità » delle statue greche più antiche), anzichè esser voltata di fianco, secondo la moda propria dei ritratti del terzo secolo; lo sguardo, per quanto un po' obliquo verso l'alto, manca però affatto di vita. Il drappeggio è compreso in un sol piano e somiglia ad una veste

bagnata. Gli spazi vuoti fra le pieghe appiattite appariscono come linee profondamente incavate, che però non arrivano — come nel drappeggio classico — fin giù, all'orlo inferiore, ma terminano al di sopra di esso — nel campo del piano — in un incavo oscuro e rotondo, con l'evidente intenzione di produrre un'illusione ottico-coloristica anzichè tattile. — (« *Spätrömische Kunstindustrie* », p. 109) [11].

Già si possono osservare i primi effetti della nuova maniera in una statua seduta del Museo Capitolino, che risalirà a verso la metà del terzo secolo (fig. 250).

Ma più compiuti esemplari del metodo descritto dal Riegl sono le due statue colossali di magistrati romani nel Palazzo dei Conservatori (Hekler, 306), coi loro rigidi drappeggi, la dura posa frontale, i movimenti angolari. Il collo, leggermente piegato verso sinistra, fornisce un così scarso elemento di moto che la sua efficacia sull'andamento generale della composizione è nulla. Dello stesso periodo, e non meno caratteristica di queste, è una statua delle Terme, la cui testa, però, non le appartiene ed è invece di data molto posteriore (Paribeni, *Guida*, n.° 137) (fig. 251) [2]. Benchè soltanto di rado mi sia occupata qui di statue, ho voluto tuttavia presentare questi tre esemplari, avuto riguardo alla relativa scarsità di statue singole negli anni che precedon di poco la fine del terzo secolo, ed anche perchè essi illustrano in tutti i suoi particolari, il ritorno alla « frontalità » arcaica. E, per ritornare alle teste ritratto, parecchi magnifici esemplari del periodo tra Claudio Gotico e Diocleziano (264-284), esibiscono ancora un massiccio carattere monumentale : come la testa del Museo Capitolino, recentemente identificata per quella dell'imperatore Probo (276-282), e l'altra, ai Conservatori, giudicata esser quella di Carino (283-284) (tav. LXXVII).

Il sopraggiungere di un nuovo influsso orientale, e specialmente egiziano, si manifesta in quattro opere singolari, che fin qui gli storici dell'arte hanno, non so perchè, trascurate [13]. Sono i quattro gruppi-ritratto in porfido rosso, due a Venezia e due a Roma, rappresentanti personaggi imperiali : appartengono evidentemente ad una scuola di scultura dell'epoca imperiale — con centro probabilmente in Alessandria — la quale lavorava con metodi e procedimenti suoi proprii, e produsse, fra l'altro, i sarcofagi di Elena e di Costanza, trasportati al Vaticano dai loro rispettivi Mausolei, e il curioso mezzo busto in cui si è voluto riconoscere il Cesare Galerio (293-305) o Massimino Daza (305-314), e che trovasi attualmente al Cairo (Delbrueck, *P.*, 54). Il materiale di tutti questi lavori è lo stesso dei gruppi di Venezia e di Roma, cioè il porfido rosso di Egitto (tav. LXXIX).

I due gruppi di Venezia sono, per quanto concerne la loro provenienza

originale — la cui tradizione varia però tra la Grecia propriamente detta ed Acri in Palestina — due esatte repliche; e sono familiari ad ogni visitatore della città della Laguna, poichè adornano un angolo sporgente della Chiesa di S. Marco, dalla parte che riguarda il Palazzo Ducale. Due personaggi rivestiti di completa armatura, col capo coperto da un cappello semi-orientale, impugnano ambedue la spada nella mano sinistra, tenendosi abbracciati per le spalle. Il gesto è significativo, in quanto sostituisce alla forma caratteri-

(Conservatori). (Terme). (Conservatori).

Fig. 251 — Tre statue del quarto secolo.

stica del saluto romano quella del saluto orientale: alla stretta di mano, l'abbraccio. I due gruppi, identici tra loro, possono benissimo rappresentare, secondo il Delbrueck, Costanzo Cloro (293-306) e il suo collega Galerio (293-305): ognuno dei gruppi poggia su di un plinto modellato, e si stacca, in tutto rilievo, da un fondo curvo; dal che par lecito dedurre che i due gruppi adornassero delle colonne (Delbrueck, *B.*, 39).

Simili per carattere e per tecnica sono due gruppi della Biblioteca Vaticana, rappresentanti quattro diversi personaggi, nei quali si è proposto di riconoscere i quattro Augusti dell'epoca; Diocleziano e Massimiano Ercole nel primo gruppo, Costanzo Cloro e Galerio nell'altro. È così difficile ricavare dal duro porfido le fattezze del volto nei loro particolari, che nessun elemento

di somiglianza può aiutarci nel confronto: possiamo soltanto riconoscere che il carattere generale delle teste è quello stesso degli Augusti e dei Cesari nelle monete dell'epoca. Tutti e quattro i personaggi sono barbati e del tutto simili, nell'abbigliamento e nel gesto del saluto, a quelli dei gruppi di Venezia; salvo che nella mano sinistra tengono, invece della spada, il globo, segno dell'impero del mondo.

Fig. 252 — Costantino il Grande. (Roma - Cortile del Palazzo dei Conservatori).

La grande, colossale testa di Costantino Magno nel Cortile dei Conservatori (fig. 252) (Hekler, 307 A)[15] e la testa colossale di bronzo nella Sala dei Bronzi del Palazzo stesso — rappresentante il figlio suo Costanzo II[16] (tav. LXXXI) — sono due esemplari che è facile descrivere come appartenenti alla «più bassa decadenza dell'arte», ma che sono in realtà improntati a quella stessa rigida grandiosità che tanto ci colpisce nei prodotti della scultura arcaica. La scultura quasi architettonica dona loro certe qualità decorative, mentre i piani ben determinati offrono all'occhio dei punti di arresto e inducono quel senso di riposo che le superfici, così finemente fuse, di Prassitele,

dei Pergameni, dei Flavî, dei Bernineschi — per non ricordare che le manifestazioni culminanti della scultura illusionistica — non potrebbero mai compensare.

Fermiamoci un momento a considerare più da vicino il Costantino dei Conservatori. Già conosciamo dalle monete la linea vigorosa della guancia, il potente profilo spezzato, il forte naso aquilino, le labbra salde ma graziose. Questa testa fu certo destinata ad essere inserita su di una statua presumibilmente acrolitica, poichè, a lato di essa, furono del pari scoperte braccia, gambe

Fig. 253 — Ritratto di S. Elena, madre di Costantino. (Parigi - Louvre).

e piedi di marmo. Poichè la testa e gli altri frammenti furono rinvenuti nella Basilica Nova, eretta da Massenzio e finita da Costantino, è ragionevole supporre che la colossale immagine ne adornasse l'abside mediano, di fronte all'ingresso principale: il frammento di un ginocchio piegato lascia pensare che l'Imperatore fosse assiso su di una splendida « sella curulis » poggiata sopra un alto basamento. La mano destra, che si è conservata, sembra, come indicano le traccie, che impugnasse una lancia; la sinistra reggeva probabilmente un globo sormontato da una Vittoria. La faccia e le altre parti carnose furono forse patinate in modo da dar l'idea dell'avorio; l'armatura di bronzo sembra riccamente cesellata e dorata; forse, come su certe monete di Costantino, la pia-

stra del petto era adorna della testa di Medusa. Le ricche pieghe di un drappeggio di bronzo pare cadessero giù dai ginocchi; i piedi eran probabilmente posati su di un panchetto. La statua formava un punto d'arresto degno della più splendida basilica dell'antichità e dominava col suo splendore i marmi multicolori delle pareti, il luccichìo dei metalli, le strisce di sole, la luce delle torce, i pavimenti a disegno, le superfici cangianti dei tessuti orientali, i colori vivaci dei paramenti, il movimento delle folle festanti. La testa di questa grande statua, che fu un giorno inquadrata dentro a tanti splendori, si vede oggi nel cortile del Palazzo dei Conservatori. La superficie è annerita dall'umidità e corrosa dalla pioggia; ma, anche così, essa resta sempre una nobile immagine dell'uomo a cui l'Impero dovè la sua riorganizzazione, a cui l'umanità deve la definitiva instaurazione della religione della nuova era.

Fra i ritratti più notevoli di questo periodo, possiamo ricordare: il magnifico busto di vecchia nel Louvre, che si è ritenuto per ipotesi possa essere quello di S. Elena, madre di Costantino (fig. 253); la statua di Costantino in S. Giovanni Laterano (tav. LXXX), che lo rappresenta stante e armato; una testa di bronzo del Museo di Belgrado, che per lungo tempo passò per quella di Costantino medesimo, essendo stata rinvenuta nella sua città natale — Naissus, l'odierna Nisch — mentre è più probabile esser quella del figlio suo Costanzo, quello stesso che ritroviamo nel magnifico bronzo dei Conservatori. È questa un'arte ancora ricca di promesse; e benchè abbiamo ormai raggiunto il periodo col quale il nostro studio si chiude, possiamo ancora spingere lo sguardo in avanti attraverso i secoli e rimirare quei freschi sviluppi dell'arte del ritratto, che produssero il Valentiniano di Barletta[17], la curiosa testa del quinto secolo nel Capitolino, dalla precisa simmetria delle forme (a torto identificata per molto tempo con quella di Valente o di Magno Decenzio)[18], e ancora il ritratto rigidamente geometrico, giudicato esser forse quello della imperatrice Ariadna, al Laterano (Delbrueck, tav 42), e infine, quasi un'ultima visione dell'antichità, la finissima testa di Teodora, del Castello di Milano[19].

NOTE AL CAPITOLO XIX.

[1]) Museo Capitolino, 51 e, probabilmente, 50 (quantunque quest'ultimo possa essere Clodio Albino); Br. Mus., 1916. Per la moneta, vedi fig. 232, n. 12. Sulle monete, la testa di Didio Giuliano, l'immediato predecessore di Severo, è molto caratteristica (fig. 232, n. 11); però nessuna testa o busto si potè identificare con sufficiente sicurezza come suo.

[2]) Museo delle Terme: PARIBENI, *Guida*, p. 92, n. 618; fot. Anderson, 3316.

[3]) N. 54; fot. Anderson, 1583.

[4]) J. STUART HAY, *The Amazing Emperor Heliogabalus* (1911), p. 231.

[5]) Un'eccellente analisi critica dell'arte del ritratto in questo periodo, si deve a C. ALBIZZATI, in « Rassegna d'Arte » 1918 (*Busto romano da Laus Pompeia*).

[6]) *Spätrömische Kunstindustrie*, p. 70.

[7]) RENAN, *Marc-Aurèle*, p. 465.

[8]) Mus. Capitolino, « Sala degli Imperatori », 47; ecc.

[9]) FURTWÄNGLER, « Journ. Hell. St. », XXI (1901), p. 225 e fig. 5: « opera buonissima in stato di eccellente conservazione ».

[10]) FURTWÄNGLER, op. e l. cit. Il busto non è quasi affatto restaurato.

[11]) Cioè lo scultore si appaga delle dimensioni materiali o tattili e non insiste più nel produrre l'illusione tattile (che il Riegl chiama veramente « effetto »), mentre gli scultori dell'età flavia, per esempio, si sforzano di dar risalto a questa impressione tattile.

[12]) Da una fotografia del Dr. Ashby.

[13]) Per primo, dallo Strzygowski in « Beiträge zur alten Geschichte » II (1902), p. 105 sgg.

[14]) Questa opinione è stata però veramente combattuta in un recentissimo articolo del WILPERT, il quale ritiene che i gruppi siano opera medievale.

[15]) Riprodotto qui da PETERSEN, *Un colosso di Costantino Magno*, Tav. III (in « Dissertazioni della Pontificia Accademia Romana », 1899).

[16]) A questa conclusione sono giunta in base alle monete.

[17]) DELBRUECK, *B.*, 41, 42.

[18]) *Cat. Mun. Coll. Rome*, I, p. 214, n. 33 (« Stanza degli Imperatori »).

[19]) DELBRUECK, in « Röm. Mittheil. » XXVIII (1913), tavv. IX e X.

[20]) Il « Caracalla » (p. 397), che influì evidentemente su una potente concezione quale il « Bruto » di Michelangelo, sta a dimostrare quanto l'arte del ritratto guadagni conservando il senso della « massa » e della « frontalità ».

NOTA DELL'AUTRICE

Anche le due parti di questo secondo volume erano state rivedute e si trovavano pronte per essere pubblicate fin dal 1919. Come già ebbi ad indicare nella prefazione del primo volume, quella parte dell'opera uscì già con grande ritardo; del quale, del resto, non furono responsabili gli editori. Il secondo volume si pubblica ora dopo un altro lungo intervallo di tempo; e, una volta ancora, di tale indugio non hanno colpa nè il traduttore, nè io stessa, nè la Casa Alinari, ed esso è piuttosto da imputarsi alle gravissime difficoltà tipografiche che un'opera di tal genere presenta. D'altra parte, per questa stessa ragione, mi son trovata nell'impossibilità di correggere le prime bozze, ed ho soltanto potuto, ritornando a Roma alla fine dell'Estate, introdurre, nella misura del possibile, aggiunte e correzioni sulle bozze già impaginate, lasciando al Prof. Giannelli la cura di inserirvele, con una pazienza della quale non potrei essergli abbastanza grata. Spero però che queste poche aggiunte che seguono qui, alla fine del volume, gioveranno a rimediare ad uno stato di cose, il quale, come ognuno intende, è in gran parte la conseguenza di certe difficoltà dell'ora presente, alle quali soggiacciono opere anche molto più importanti di questa.

Queste aggiunte si riferiscono massimamente agli importantissimi studi del Dott. Lehmann intorno alla Colonna Traiana. Presto sarà pubblicato un suo libro su tale soggetto (*Die Trajan Säule*); ma io mi valgo qui solo di comunicazioni verbali, che posso anche non sempre aver afferrato con assoluta precisione. Nè io volevo, scrivendo oggi di scultura romana, che il mio libro apparisse senza rendere almeno il doveroso tributo ad un'opera che, come quella del Dott. Lehmann, segnerà, com'io penso, una nuova tappa nello studio dell'arte romana.

Quanto ai capitoli sui sarcofagi e sull'arte del ritratto, confido che le numerose illustrazioni varranno a compensare, in gran parte, la mancanza di quella critica più rigorosa, che mi sarebbe piaciuto di applicare così all'uno come all'altro soggetto.

Avuto riguardo al grande sviluppo degli studi intorno al rilievo romano, ho voluto almeno, per mezzo delle « Aggiunte », richiamare gli importantissimi articoli del Sieveking (*Das Römische Relief*, in *Festschrift Paul Arndt*, 1925) e del Weickert (ibid.: *Ein römisch. Relief der Zeit Caesars;* e *Gladiatorenrelief der Münchener Glyptothek*, in « Münch. Jahrb. der bild. Kunst » N. F. II 1 e 2).

Roma, Natale del 1925.

EUGENIA STRONG.

AGGIUNTE E CORREZIONI

AL VOLUME I

Pag. 4, fig. 2.

Sulla Lupa Capitolina vedi ora l'importante lavoro di J. Carcopino: *La Louve du Capitol,* Paris 1924 (« Bull. Ass. Budé » I 4, 5, 6).

Pag. 10 sgg.; tavv. III-V e fig. 5.

Il Domaszewski (« Arch. f. Religionswiss. » XII (1909)) volle riferire il fregio al Domizio Enobarbo censore nel 115 a. C. Vedi anche Sieveking, in « Jahreshefte » XIII (1910), il quale però ritiene che il lavoro si debba datare al 32 a. C. circa. Ultimamente C. Anti (*Il presunto altare di Dom. Enobarbo,* in « Atti del R. Istituto Veneto » 1925) ha cercato di riferire il fregio a P. Servilio Isaurico, « trionfatore, sulla fine del 74 a. C., dei pirati Cilici ». Ma, in appoggio alla data per la prima volta proposta dal Furtwängler, vedi ora C. Weickert, *Gladiatoren-Relief,* p. 30 e 54, e id. in *Festschrift Paul Arndt,* 1925, p. 48 sgg., dove è pubblicato un rilievo di Villa Borghese, che si ricongiunge strettamente a quello di Domizio Enobarbo.

Pag. 12; fig. 6.

Per la cronologia di questo rilievo — del quale non si parla altrimenti nel testo — vedi Sieveking, in « Jahreshefte » 1910 e Weickert, *Gladiatorenrelief,* pag. 30.

Pag. 14; fig. 7.

Questo rilievo viene ora attribuito dal Hekler — e crederei con ragione — all'epoca di Tiberio; vedi anche Sieveking, *R. Relief,* p. 23. Che il rilievo rappresenti il « rendimento di grazie per la vittoria di Azio », è opinione che verrà fra poco combattuta dal Lehmann-Hartleben, il quale mi fa giustamente osservare che il dio volta le spalle alla così detta processione e che il *tibicen* sembra dare piuttosto il segnale della partenza.

Pag. 16; fig. 8.

Per la data del rilievo di Palestrina, vedi Weickert, *Gladiatorenrelief*, p. 30.

Pag. 19 sgg.

Sull'*Ara Pacis* vedi ora le belle osservazioni del Sieveking, *R. Relief*, pagine 15 sgg.

Pag. 49 sgg.

Durante una visita a Parigi nel Settembre del 1924, mi sono persuasa che il sarcofago del Louvre col mito di Atteone (fig. 30) non può essere del periodo augusteo, ma piuttosto di quello adrianeo; e lo stesso mi sembra poter affermare del sarcofago delle Muse a Napoli (fig. 28). Che questi sarcofagi siano stati riguardati per lungo tempo come augustei, s'intende facilmente, chi consideri la concezione loro che ci richiama palesemente a quel periodo: stile e tecnica, però, sono di un periodo più tardo. Poichè Adriano si rivela allo storico come desideroso di ricollegarsi alla politica religiosa di Augusto, non dobbiamo sorprenderci di trovare l'arte religiosa — e specialmente quella dei sarcofagi — dell'epoca adrianea modellata su quella del tempo di Augusto. In un recentissimo articolo, il Rodenwaldt (*Winkelmann's Progr.*, XXXVIII (1925)) ha anch'egli affermata la data adrianea dei due sarcofagi del Louvre e di Napoli. Lo stesso Rodenwaldt, poi, prende come punto di partenza di un'importantissima dissertazione il sarcofago Caffarelli di Berlino, e, dimostrando com'esso sia strettamente connesso con un altare di Napoli del 18 d. C., lo attribuisce al principato di Tiberio.

Pag. 71; fig. 45.

Sul rilievo del cosiddetto tempio di Marte Ultore, vedi ora Weickert, *Festschrift Paul Arndt*, p. 55.

Pag. 72; fig. 46.

Questo rilievo viene ora datato dal Sieveking, op. cit., p. 23, al periodo di Claudio.

Pag. 76; figg. 49 e 50.

I due rilievi di Vienna sono ritenuti dal Sieveking, op. cit., p. 24, come posteriori all'*Ara Pacis* e di epoca giulio-claudia. Io però li riporterei piuttosto (insieme al « Polifemo » di Villa Albani) alla fine del periodo repubblicano.

Pag. 78; tav. XIII, XIV e XV.

I due rilievi del Laterano sono evidentemente di data assai più tarda di quelli dell'*Ara Pacis*; ma, come il sarcofago di Atteone, sembrano riflettere concezioni augustee. La data adrianea proposta per questi rilievi dal Sieveking (*R. Relief.*,

p. 29) è forse la giusta. Anche i rilievi del Museo Capitolino sembra appartengano allo stesso ciclo adrianeo, insieme coi rilievi Spada (vedi p. 244). Il rilievo Colonna, però, lo giudicherei augusteo o giulio-claudio, e il fondo mi sembra produrre un effetto di distanza che manca del tutto nei rilievi Spada (vedi l'opinione contraria del Sieveking, op. e pag. cit).

Pag. 90.

Nel 1924, osservando i gessi del Monumento dei Giulii, nel Museo di St. Germain, mi sono persuasa che la disposizione delle figure poco ha da fare con modelli ellenistici. Intorno al carattere strettamente italico di questo rilievo, vedi ora Weickert, *Gladiatorenrelief*, p. 31, e Sieveking, *R. Relief*, p. 20.

Pag. 90.

Sembra ormai impossibile mantenere la data proposta dal Furtwängler per il monumento di Adamklissi: dalle ricerche dello Jenecke (« Sitzungsber. der Heidelberg Akad. » 1919) risulta invece che il monumento stesso è di epoca traianea. Quanto ai rilievi invece, mi consta che sarà fra breve pubblicato da uno studioso tedesco un articolo volto a dimostrare ch'essi sono del periodo costantiniano.

Pag. 94; fig. 65.

Il Sieveking, op. cit. p. 23, riferisce il rilievo di Ravenna al periodo di Tiberio. Io però continuo a vederci l'apoteosi di Claudio piuttosto che quella di Augusto.

Pag. 126; tav. XXIV.

Il rilievo del Louvre viene riportato dal Sieveking, *R. Relief*, p. 23, al periodo di Tiberio. A me lo stile pare flavio; per la fattura degli animali, cfr. i plutei del Foro (tav. XXXI).

Pag. 129; fig. 82.

Intorno a questo trofeo, vedi il cap. VIII, pag. 168 e pag. 169 nota 15.

Pag. 138; fig. 86.

I due rilievi, che io vorrei far risalire al periodo di Domiziano, sono dal Sieveking (op. cit. p. 28) attribuiti alla fine del periodo traianeo.

Pag. 149; tav. XXXII.

Il grande rilievo del Louvre è ora attribuito dal Sieveking — e forse con ragione — al periodo traianeo (op. cit., p. 29).

AL VOLUME II

PARTE PRIMA E SECONDA

Pag. 158.

Secondo il Dott. Lehman, quello che io affermo, sarebbe giusto solo fino ad un certo punto: esistevano forse — egli pensa — quadri del trionfo celebrato da Traiano, ma fatti, anche questi, sotto l'influsso delle solite concezioni della pittura trionfale e mancanti, anch'essi, di una fedeltà, veramente cronistica.

Pag. 164.

Il Dott. Lehmann mi fa osservare che il contrasto più efficace è in realtà quello fra l'accampamento dei prigionieri daci, da una parte, e il martirio dei prigionieri romani, dall'altra.

Pag. 187.

Spesso si è posta la questione, chi mai sia stato lo scultore insigne del fregio traianeo. Molti, e di recente il Wolters (nell'ultima edizione dell'*Handbuch der Kunstgesch.* di Springer-Michaelis) hanno sostenuto che sia stato Apollodoro stesso. Ma ciò è invece impossibile; come bene ha dimostrato il Loevy (*Apollodor u. die Relief der Trajans Säule* in *Strena Buliciana*, 1924, p. 73), tutte le opere delle quali era specialmente responsabile il grande architetto e ingegnere — e cioè ponti, fortificazioni, mura, e così via — sono riprodotte nella colonna in una maniera sommaria, naturale bensì ad un artista ma non ad un ingegnere, dal quale ci aspetteremmo invece massima accuratezza di particolari. In realtà, se volessimo per un momento riguardare Apollodoro come il disegnatore del fregio, noi dovremmo senz'altro, come si esprime il Loewy, accusarlo di manifesti errori e di inscusabili negligenze.

Pag. 210; fig. 122.

Questo rilievo è ora attribuito dal Sieveking (*R. Relief*, p. 33) al primo periodo antoniniano.

Pag. 233.

Di molto maggior bellezza è il celebre rilievo degli Uffizi (fig. 254), da qualcuno riguardato come opera flavia (cfr. l'ediz. inglese di quest'opera, a pag. 144) ma che possiamo ora, con maggior conoscenza dell'arte romana, attribuire, senza tema di errare, al periodo di Adriano. Il gruppo col toro ispirò la magistrale scena di sacrificio di Raffaello nel cartone di Paolo e Barnaba a Lystra. Bello è anche lo sfondo achitettonico; ma gli eccessivi ritocchi e restauri hanno fatto perdere alla lastra molto della freschezza delle linee.

Di altri due bellissimi rilievi, scoperti in questi ultimi anni e ritenuti adrianei, non ho potuto, per le ragioni già dette, far parola nel testo. L'uno è il bel frammento di lastra, proveniente, a quel che pare, da Alessandria d'Egitto e oggi al Louvre, rappresentante Horo, Serapide e Dioniso (E. Michon, *Monum. Piot.*, 1922, tav. XVIII); è riguardato dal Michon come opera traianea per la sua somiglianza con alcuno dei rilievi dell'Arco di Benevento. L'altro, trovato in Roma, e ora al Museo delle Terme, rappresenta Arianna o una Menade, che tiene una capra per le corna. La bella lastra è riguardata dagli uni, che vi vedono una somiglianza col tipo dell'Antinoo (Rizzo), come adrianea; dagli altri, che ne rilevano la grande finezza del rilievo, come opera del primo secolo (« Not. Sc. », 1923, p. 349).

Fig. 254 — Sacrificio di un toro (*arte adrianea*). (Firenze - Uffizi).

Pag. 244.

Secondo il Sieveking (op. cit., p. 29), i rilievi Spada sono da attribuirsi al periodo adrianeo; e lo stesso Sieveking vi riscontra l'influsso di pitture pompeiane del quarto stile piuttosto che di rilievi ellenistici.

Pag. 252.

Sul sarcofago di S. Elena, vedi le ricerche di P. Franchi de' Cavalieri, in « N. Bull. Arch. Crist. » XXVII (1921), pagg. 15-38.

Pag. 253; figg. 161, 162, 163.

Il Sieveking dimostra che i tre rilievi del Palazzo dei Conservatori non possono, a causa di certe differenze di stile, formare una sola serie con gli otto rilievi dell'attico dell'Arco di Costantino; pur appartenendo tutti al principato di Marco,

Fig. 255 — Rilievo con gruppo di sei donne. (*Frammento di sarcofago*). (Roma - Terme).

debbono aver decorato due distinti monumenti. In realtà, i tre pannelli dei Conservatori rivelano diversità di composizione di fronte alle scene dell'Arco; con queste ultime il Sieveking riconnette il rilievo Sacchetti (tav. LXIII).

Pag. 277.

Questi influssi continuano ad agire ancora per lungo tempo. Per esempio, un bel frammento di sarcofago nel Museo delle Terme, del tardo periodo degli Antonini o fors'anche di quello dei Severi (fig. 255), rappresenta un gruppo di sei

donne, ammassate alla maniera delle prigioniere della figura 172. La capigliatura della donna che sta all'estremità sinistra è ondulata sullo stile di quella delle matrone della dinastia emesena, secondo una moda che già però si era annunziata fin dal tempo di Lucilla (Vedi G. Cultrera, *Due rilievi della collezione Buoncompagni-Ludovisi,* in « Boll. d'Arte » III (1909)).

Pag. 282.

Sui sarcofagi adrianei, vedi Sieveking, op. cit., p. 32.

Pag. 297.

Per i sarcofagi a colonnette di tipo asiatico, vedi anche C. A. Mores in « Art-Bulletin » IV (1922), p. 64 sgg. (cfr. « Amer. Journ. of Arch. » XXVI (1922), pag. 504).

Pag. 305; figg. 183, 184.

Queste lastre sono state ultimamente trasferite dalle Grotte Vaticane al Museo Petriano, sala H; vedi la *Guida al Museo di S. Pietro* di S. Cascioli, il quale riferisce le lastre al periodo degli Antonini e pensa ch'esse provengano « da un tempio di Apollo o dal Frigianum... situato a mezzodì dell'antico tempio Vaticano ».

Pag. 316.

Il rilievo di M. Curzio è stato trasferito ultimamente nella Sala Sesta del Museo Nuovo Capitolino (Museo Mussolini).

Pag. 318.

Possiamo infine ricordare, come appartenenti alla storia della scultura di quest'epoca, le sette grandi basi che si vedono tra il Foro e la Via Sacra, presso il lato nord-est della Basilica Giulia, e che, anticamente, sostenevano statue del periodo diocleziano. Queste statue, che ritraevano l'effigie di illustri personaggi del tempo, sono ora perdute; ma non è escluso ch'esse possano in avvenire essere rintracciate fra i molti ritratti della fine del terzo secolo, conservati nei nostri musei. Vedi G. Lugli, *La zona archeologica di Roma,* p. 85.

INDICI

(a cura di G. GIANNELLI)

I. - MUSEI E LUOGHI CONTENENTI OPERE D'ARTE.

Adamklissi.

Trofeo, 90.

Arles.

Ara sepolcrale con cigni, 44; due altari augustei con corona di quercia, 58 sg.; sarcofago con leggenda di Ippolito, 295, 323.

Atene.

Base di Asclepio da Epidauro, 52; monumento di Filopappo, 204; sarcofago con Eroti, 288; ritratto virile antoniniano (« Cristo »), 390.

Benevento.

Arco di Traiano, 106, 191-201, 210.

Berlino.

Sarcofago con festoni e bucrani, 49; tazze da Hildesheim, 60; frammento di base da Pozzuoli, 205; frammento di sarcofago con figura di Cristo giovane, 320-345; scultura in legno nel Kaiser Friedrich's Museum, 340. *Ritratti*: testa di basalto verde, 356; Domiziano, 375; Caracalla, 397.

Bologna.

Museo Civico: testa-ritratto di bambino, 392.

Bonn.

Pietra sepolcrale di M. Celio, 90 sg.

Boston.

Ritratto di Augusto, 363.

Brescia.

Museo Patrio Comunale: Vittoria dal tempio di Vespasiano, 129.

Budapest.

Fregio commemorativo della battaglia d'Azio, 14 sg.

Cairo.

Busto di Galerio o di Massimino Daza, 408.

Carlsruhe.

Rilievo mitriaco da Osterburken, 313.

Chatsworth.

Quattro gemme augustee, 89, 101[28].

Rilievo adrianeo, 212. *Ritratti*: gruppo di una matrona flavia con la figlia, 380; Faustina seniore, 392; busto muliebre della fine del III sec., 404; busto-ritratto della fine del III sec., 405; stampa di Marc'Antonio, 143.

Cherchel.

Statua-ritratto di Augusto, 22.

Corinto.

Statua di Augusto, 361; ritratti del periodo giulio-claudio, 361.

Costantinopoli.

Sarcofago delle Afflitte, 203; sarcofago con « Alessandro alla caccia del leone », 285; sarcofago antoniniano da Sidamaria, 298, 318; base dell'obelisco nell'ippodromo, 338; statua-ritratto da Afrodisia, 393.

Efeso.

Monumento onorario di Marco Aurelio, 22, 258.

Eleusi.

Antinoo-Apollo, 228.

Filadelfia.

Frammento di base, da Pozzuoli, 205.

Firenze.

Loggia de' Lanzi: donna prigioniera (« Thusnelda »), 203.

Museo Archeologico: Chimera da Arezzo, 5; statua detta « l'Arringatore », 7.

Palazzo Riccardi: sarcofago antoniniano, 299.

Uffizi: Rilievo dall'*Ara Pacis* con *Tellus*, 20-24; lastre dall'*Ara Pacis*, 28-34; altare con Lari, 56-94; rilievo con scena di sacrificio, agg.

Formia.

Statue di principi giulio-claudî, 89.

Heidelberg.

Monumento con Mitra Tauroctono, 313.

Leida.

Fanciullo con l'oca (etrusco), 7.

Londra.

Collezione Wyndham-Cook: busto in bronzo di fanciullo (augusteo), 364.

Ex-Collezione Newton-Robinson: ritratto in basalto di fanciullo (augusteo), 360.

Apsley-House: busto-ritratto di Cicerone, 356.

Museo Britannico: Cammeo con ritratto di Augusto (coll. Blacas), 88; altare flavio con testa di ariete, 125; medaglione con serpente di Asclepio, 242; rilievo aureliano da Cirene, 260; monumento con Mitra Tauroctono, 312; frammento di sarcofago del III sec., 319. *Ritratti*: ritratti della prima epoca imperiale, 353; cammeo con ritratto di Augusto (coll. Blacas), 357; testa di Augusto da Meroe, 357; testa di Agrippina seniore in smeraldo, 368; « M. Giunio Bruto », 375; ritratto del periodo flavio, 377; Claudia Olympias, 382; Adriano (marmo e id. bronzo), 383; Marco Aurelio, 385; ritratto di fanciulla (periodo antoniniano), 393; Caracalla, 397; monete con ritratti di imperatori, figg. 220, 232, 244.

Madrid.

Disco con l'imperatore Teodosio e i figli, 24.

Magonza.

Colonna di Giove, 98 sg.

Melfi.

Sarcofago antoniniano a nicchie, 297-299; ritratto della giovane defunta sul sarcofago stesso, 393.

Milano.

Castello Sforzesco: testa di Teodora, 412.

Monaco.

Gliptoteca: fregio dell'ara di Domizio Enobarbo, 10 sg., 35; Apollo (attrib. ad Agoracrito), 70; rilievo con scena rustica, 78; ritratto di Giulia Domna, 404.

Nancy.

Cammeo con apoteosi di Nerone, 116.

Napoli.

Museo Nazionale: tazza d'argento da Ercolano, 44, sarcofago augusteo con festoni, 49; tripode augusteo di bronzo, 52; base di Pozzuoli, 93 sg.; mosaico con « battaglia di Alessandro », 114; figure di « Provincie » dall'Adrianeo, 237 sg.; *Ritratti*: statua di un sacrificante da Formia, 360; ritratto di vecchia matrona (« Livia »), 368; Adriano, 383.

New-York.

Metropolitan Museum: statua di camillo, 89; gruppo in bronzo della Magna Mater, 247. *Ritratti*: testa bronzea augustea, 365; Treboniano Gallo (bronzo), 399.

Ny-Carlsberg.

Sarcofago Casali, 296. *Ritratti*: Cn. Pompeo, 356; giovane donna, 367; imperatrice Livia, 368; Agrippina, 368.

Olimpia.

Statue imperiali del periodo giulio-claudio, 361, 370.

Ostia.

Statua di Minerva alata, 132.

Palermo.

Rilievo giulio-claudio con Augusto (?) nella Casa delle Vestali, 70.

Parigi.

Louvre: Fregio dell'ara di Domizio Enobarbo, 10-14, 35; fregio dall'*Ara Pacis*, 32-34; sarcofago con leggenda di Atteone, 52; tazze d'argento da Bosco Reale, 50, 53, 60, 64[19]; Altare di Ameptus, 60 sg.; Altare giulio-claudio con teste di Ammone, 62;

Altare di Fundanio Velino, 62; base del « Tevere », 79; bassorilievo con testa del Sole, 97; due rilievi flavi con *suovetaurilia*, 126 sg.; frammento di fregio traianeo con soldato romano e Dacio, 149; fregio traianeo con cerimonia religiosa, 149; rilievo trionfale adrianeo, 211; Antinoo-Mondragone, 228, 230, 236[33]; frammento di rilievo antoniniano con *Roma* e *Virtus*, 261[6]; rilievo aureliano con scena di sacrificio, 257; avorio Barberini, 347, rilievo con divinità egiziane, 420.
Ritratti: Antioco III, 373[3]; Agrippa, 356, 364; busto emergente da piatto d'argento del Tesoro di Bosco Reale, 364; testa colossale di Tiberio, 364; busto di vecchio del principio del IV sec., 412.
Biblioteca Nazionale (Gabinetto delle medaglie): Cammeo con apoteosi imperiale, 85-88, 250; cammeo con apoteosi di Germanico o di Claudio, 116.
Collezione Ed. de Rotschild: due tazze da Bosco Reale, 80-84.

Perugia.

Kylix di Eufronio, con Achille e Troilo, 114.

Pietrogrado.

Hermitage: Frammento di sarcofago con festoni, 49.

Pola.

Fregio del tempio di Augusto a Roma, 64[5].

Pompei.

Vaso di vetro con decorazione a festoni, 53; Altare dedicato al genio dell'Impero, 125 sg.

Ravenna.

Mausoleo di Galla Placidia, 44; frammento di rilievo con personaggi giulio-claudi, 94; trono d'avorio di SS. Massimiano, 345.

Richmond.

Sarcofagi della collezione Cook, 320, 301[3], 345.

Roma (*A* Musei).

Museo Barracco: cippo etrusco, 6; testa di Marte, 202. *Ritratti*: testa di basalto, 356; testa di fanciullo augusteo, 364; testa del periodo giulio-claudio (« Virgilio »), 364.
Museo del Casino Borghese: rilievi traianei con soldati romani, 150; sarcofago con « fatiche di Ercole », 300.
Museo del Campidoglio: due statue del dio Pane, 9; base della statua di Cornelia, 9; pietra sepolcrale di Atimeto Pamfilo, 44; rilievo con Perseo e Andromeda, 78; rilievo con Endimione, 78; rilievo con scena marinaresca, 78; statua funeraria giulio-claudia, 89; statua di Marte Ultore, 249; urna ottagonale di L. Lucilio Felice, 289-290; sarcofago con « infanzia di Dioniso », 290-291; sarcofago Amendola, 292; ara del Sole, 314; altare di Scipione Orfito, 315; sarcofago con « leggenda di Prometeo », 322; sarcofago con « Achille alla corte di Licomede », 323-325. *Ritratti*: busto di personaggio adrianeo, 210; busto di Ottaviano, 363; testa di Tiberio, 364; « M. Giunio Bruto », 365; Cn. Domizio Corbulone e Domizia, 372; Domiziano, 375; « padre di Traiano », 377; ritratto femminile flavio, 380; Traiano, 381; Plotina, 382; Matidia, 382; Commodo, 388; Caracalla, 397; Elagabalo, 397; « Geta », 397; testa di vecchio del III sec., 400; Traiano Decio, 402; sacerdote di Cibele, 405; statua seduta della metà del III sec., 408; Probo, 408; testa del V sec., 412; Settimio Severo, 413[1]; Clodio Albino, 413[1]; Giulia Mamea, 413[8].
Museo del Palazzo dei Conservatori: Lupa capitolina, 4 sg.; statua etrusca di giovane, 6; ara con sacrificio dei *vicomagistri*, 55; statua di camillo, 89; pittura parietale dell'Esquilino, 153. *Rilievi adrianei*: Adriano e Roma, 210, 219; apoteosi d'una imperatrice, 214; imperatore che emana un proclama, 214; tre rilievi da un monumento di Marco Aurelio, 253-257. Figure di « Provincie » dall'Adrianeo, 238 sgg.; rilievo di Marco Curzio, 316; sarcofago della fine del III secolo, 320. *Ritratti*: busto del calzolaio C. Giulio Elio, 376; Commodo in figura di Ercole, 386; magistrati romani, 410; Carino, 418; Costantino Magno, 410; Costanzo II, 410.
Museo del Laterano: base con emblemi di Vulcano, 49; altare di C. Manlio, 59; frammento di rilievo giulio-claudio con « processione imperiale », 71, 225; rilievo giulio-claudio con « satiro e ninfa », 78; rilievo con « infanzia di Asclepio », 78; frammento di rilievo da Cervetri, 94; rilievo con foglie di limone e cotogno, 119 sg.; pilastro delle rose, 120; pietra sepolcrale di Ulpia Epigone, 124; Altare flavio, 125; frammento di pilastro flavio con decorazione a spirale, 125; rilievi dalla tomba degli Aterii, 130 sg.; lastre decorative traianee con Amorini, 150; frammenti traianei con teste di littori e figure drappeggiate, 150; Antinoo-Vertumno, 228; statua di Attis, 233; rilievo antoniniano con congiario, 241. *Sarcofagi*: con « leggenda di Oreste », 282-284; con « strage dei Niobidi », 282, 284 sg.; con putti che giuocano, 288 sg.; sarcofagi antoniniani dalla tomba dei Pancrazi, 296; sarcof. del Museo Cristiano, 345. Statua del Buon Pastore, 345. *Ritratti*: busti dalla tomba degli Aterii, 378 sg.; ritratto di vecchia del periodo traianeo, 383; statua-ritratto di Costantino, 312; ritratto dell'imperatrice Ariadna, 412.
Museo del Tabulario: cornicione del tempio della Concordia, 93; cornice del tempio di Vespasiano, 129.
Museo delle Terme: rilievi e frammenti di rilievi dall'*Ara Pacis*, 24 sgg., 41 sgg.; altare di Claudia Ianuaria, 44; altare augusteo con foglie di platano, 50; base scolpita augustea, 53; fregio proveniente dal Palatino, 63; frammento di rilievo giulio-claudio con « processione imperiale », 71, 225; rilievo giulio-claudio con legg. di Romolo, 72-74; monumento di C. Giulio Storace, 75 sg.; stucchi da una casa della Farnesina, 79; protome di lupo dal lago di Nemi, 95; « fan-

ciulla d'Anzio », 96; figura di giovane da Subiaco, 96; altare adrianeo da Ostia, 215; testa di Dioniso da Villa Adriana, 226; busto di Attis (collez. Ludovisi), 232; sette rilievi con figure di danzatrici, 233; testa di Antinoo da Ostia, 235 [27]; rilievo con *ferculum*, 292; sarcofago con « leggenda di Medea », 296; capitelli dalle Terme di Caracalla, 307; sacofago del III sec., 320; sarcofago con « battaglia di Romani e barbari », 326; statua del giovane Cristo seduti, 345 sg.; rilievo con Menade, 420; framm. di sarc. con gruppo di donne, 421. *Ritratti*: statua di Augusto da Via Labicana, 359; busto di Munazia Polla, 369; statua di principessa giulio-claudia, 372; testa di Nerone, 373; Vespasiano, 375; vecchia matrona, 370; testa barbata per. adrianeo, 391; ritratto di giovinetta del per. adrianeo, 391; Caracalla, 397; Gallieno, 399; Erennio Etrusco, 402; satua di Vestale, 405; magistrato romano, 408.

Vaticano: *Braccio Nuovo*: teste di Daci, 202; tre teste di Medusa, 225; Apoxiomenos, 355. *Ritratti*: Demostene, 355 sg.; testa di vecchio del periodo repubblicano, 356; Augusto da Prima Porta, 22 sg., 360; Tito, 377, 398 [1]; « Marc'Antonio », 379; Giulia figlia di Tito, 382; « Lepido », 398 [16]; Pupieno, 401; Filippo l'Arabo, 401.

Museo Chiaramonti: altare flavio con dedica *Sui et Sibi*, 124; rilievo flavio con *ferculum*, 127; fregio da Villa Adriana, 226; sarcofago di C. Iunius Euhodus, 296 sg. *Ritratti*: testa di fanciullo (augustea), 364; statua seduta di Tiberio, 364; ritratto virile del per. flavio, 377; busti di fanciulli del per. flavio-traianeo, 381; « La Matrigna », 382; Alessandro Severo, 398.

Giardino della Pigna: pavoni di bronzo dal Mausoleo di Adriano, 225; figura di « Provincia » dall'Adrianeo, 238; base della colonna di Antonino Pio, 249 sg.

Belvedere e Cortile: rilievo dall'*Ara Pacis*, 32 sgg.; altare con « Apoteosi di Cesare », 57 sg.; sarcofago antoniniano con « sottomissione di barbari », 82, 292; altare flavio, 123 sg.; rilievo flavio con corteggio trionfale, 127; sarcofagi della fine del III secolo, 320; sarcofago con « Achille e Pentesilea », 326.

Sala dei Busti: base augustea, 79; ritratto di Ottaviano giovane, 363; ritratto di coppia coniugale romana, 367; Traiano, 381.

Sala delle Muse: altare con decorazione a spirali, 44; altare con Augusto e Lari, 57.

Sala della Biga: carro votivo di marmo, 63.

Rotonda: Antinoo Braschi, 228, 232; statua di Iuno Sospita, 241, 249. *Ritratti*: Claudio, 374; « Nerva », 380; Adriano, 396 [22].

Sala a Croce Greca: sarcofago di S. Elena, 251.

Galleria dei Candelabri: frammento di rilievo giulio-claudio con satiro, 78; statua di Semo Sancus, 227; sarcofago con « strage dei Niobidi », 288.

Sala degli Animali: gruppo con « scrofa di Laurento », 27.

Biblioteca: ritratto bronzeo di Augusto, 359; gruppi-ritratto in porfido rosso, 411.

Museo Gregoriano: cacciatore morente (terra cotta etrusca), 6; statua di guerriero (« Marte di Todi », 7; fanciullo con l'uccellino, 7; fanciullo con la *bulla*, 7.

Gabinetto dell'Antinoo: fregio con processione isiaca, 232.

Grotte Vaticane: sarcofago di Giunio Basso, 345.

Cappella Sistina: affreschi del Perugino e del Botticelli (con l'Arco di Costantino), 330.

Appartamento Borgia: affresco del Pinturicchio (con l'Arco di Costantino), 330.

Museo di Villa Giulia: statua di Apollo e gruppo con la « Contesa per la cerva », 3.

Roma (*B* Chiese).

SS. Apostoli (vestibolo): rilievo di un'aquila dentro una corona, 54, 206.

S. Clemente: mosaico dell'abside, 46.

S. Pietro (cripta): pilastro scolpito, 305 sg.

Roma (*C* Palazzi e Ville).

Palazzo Barberini: ritratto cosidd. « Mario », 355.

Palazzo Colonna: rilievo con Ermafrodita e Pane, 78; sarcofago del III sec., 320.

Palazzo Doria: sarcofago con « caccia calidonia », 293.

Palazzo Farnese: figura di « Provincia » dall'Adrianeo, 238.

Palazzo Fiano: frammenti di rilievi dall'*Ara Pacis*, 28, 32 sgg.

Palazzo Lazzeroni: testa di fanciullo (augustea), 376 [11].

Palazzo Odescalchi: figure di « Provincie » dall'Adrianeo, 238.

Palazzo Rondanini: due rilievi antoniniani, 241 sg.

Palazzo Sacchetti: rilievo del III sec., 306.

Palazzo Spada: rilievi antoniniani, 244, 246.

Villa Albani: Antinoo, 230 sg., 236 [33]; rilievo antoniniano con iniziato dionisiaco, 246; due rilievi aureliani, 257; sarcofago con « festa nuziale di Peleo e Teti », 290.

Villa Doria Pamphili: Figure di « Provincie » dall'Adrianeo, 238; rilievo antoniniano, 241.

Villa Medici: rilievi giulio-claudî, 67-70; frammento di fregio traianeo con Dacio natante, 149.

Museo Torlonia: rilievo aureliano, 257.

Collezione Borghese: sarcofago con leggenda di Enea, 252, 291; sarcofago con « iniziazione eleusina », 297.

Istituto dei Fondi Rustici: Antinoo-Silvano, 230.

Villa Adriana (presso Tivoli): 226, 231.

Roma (*D* Località e monumenti antichi).

Archi. *Arco di Costantino*: 331-350; rilievi provenienti dal Foro Traiano, 142-150; figure di prigionieri, 202; medaglioni adrianei (Tondi), 217 sgg.; otto rilievi da un monumento di Marco Aurelio, 253-257.

Arco di Settimio Severo, 303-305.

Arco degli Argentarî: 305.

Arco di Tito: 105-117, 121, 341.

Colonna di Traiano: 153-189.

Colonna di M. Aurelio: 263-280.

Foro: lastre scolpite dalla Basilica Emilia, 93, 122; *anaglypha Traiani*, 138-142; altare adrianeo nel *lacus Iuturnae*, 233; fregio del tempio di Antonino e Faustina, 247; rilievo con Cono di Emesa, 310; base dioclezianea, 317.

Foro di Nerva (Transitorium): fregio, 131 sg.
Foro di Traiano: 135, 142-150 (sculture decorative).
Mausoleo di Adriano (Castel S. Angelo), 224.
Palatino: « Casa di Livia », 47. *Palazzo dei Flavî*: fregi dell'*Aula Regia*, 122.
Piazza del Campidoglio: trofei domizianei, 128 sg.; statua equestre di Marco Aurelio, 384.
Tempio di Venere e Roma: 225.
Basilica di Porta Maggiore: stucchi, 79.

S. Germain-en-Laye.

Museo delle Antichità nazionali: tazza da Alesia, 60. *Gessi*: dei rilievi dell'Arco di Orange, 90; dei rilievi della Colonna Traiana, 158; dei Tondi dell'Arco di Costantino, 235 [10]; dei pannelli dell'attico dell'Arco di Costantino, 253-257.

St. Remy.

Tomba dei Giulii, 90.

Salonicco.

Arco di Galerio, 338.

Sorrento.

Base giulio-claudia, 76.

Tripoli.

Arco di Marco Aurelio, 260.

Venezia.

Museo Civico: statua colossale di Agrippa, 366.
Chiesa di S. Marco: gruppi-ritratto in porfido rosso, 411.

Vienna.

Disco argenteo da Aquileia, 24; frammento di rilievo dall'*Ara Pacis* con testa di Marte, 28; due rilievi giulio-claudî di fontana, 77 sg.; *Gemma augustea*, 84 sg.; rilievi aureliani da Efeso, 258; monumento con Mitra Tauroctono, 312 sg.

II. - INDICE DEI NOMI E DELLE COSE PIÙ IMPORTANTI.

Acanto: nella decorazione flavia, 141 sg.
Achille: e Troilo su vaso di Eufronio, 114; alla corte di Licomede, su sarcofago, 323; e le Amazzoni, su sarcofago, 326.
Adone (mito di): su sarcof., 296.
Adriano (principato di): 341; nella ritrattistica, 383.
Aeternitas (personificata): 214.
Afrodite: su altare flavio, 125.
Agrippa: nella ritrattistica, 364.
Agrippina (ritratto di): su monete, 370.
Albizzati: citato a proposito dell'arte etr., 6; della ritrattistica romana, 352.
Alceste (morte di): su sarcofago, 297.
Alessandro: battaglia di A., su mosaico, 114; caccia al leone di A., su sarcof., 285.
Altmann: citato a proposito degli altari augustei e giulio-claudî, cap. III *passim*.
Ammone (testa di): sugli altari giulio-claudi, 50.
Ancona (porto di): rappresentato sulla Colonna Traiana, 159, 171; Arco di Traiano nel porto di A., nei rilievi della Colonna Traiana, 171.
Antinoo: 220, 228-232.
Antoniniano di Afrodisia, scultore: 231.
Antonino Pio: nella ritrattistica, 384.
Antropomorfismo: nell'arte romana, 344.
Apollo: sulla base di Sorrento, 70; e Marsia, su pilastro, 306.
Apollodoro di Damasco, architetto: 135, 142, 175, 225.
Apoteosi imperiali: su cammei, 116; di M. Aurelio, su di un rilievo di Efeso, 258.
Ara Pacis Augustae: 19-44, 46-49, 341.
Arieti (teste di): sugli altari giulio-claudî, 50.
Asclepio: vedi Esculapio.
Attis: 232 sg.
Augustea (arte): suo significato, 1 sg.
Augusto: su una tazza di Bosco Reale, 80 sg.; 82; sulla *Gemma Augustea*, 84; nella ritrattistica, 356-364.
Aureliano (principato di): 309.

Barba: nella ritrattistica romana, 385, 389, 399.
Bartoli (Santi): stampe della colonna di Traiano, 156; della col. di M. Aurelio, 279 [1].
Basseo M. Rufo: su pannelli aureliani, 255; sui rilievi della col. di M. Aurelio, 266-278 *passim*.
Benefici imperiali: sotto Traiano, 138-140 (*anaglypha*) 198 (arco di Benev.); sotto Adriano, 212.
Bernini, 148.
Bernoulli: citato a proposito della ritrattistica romana, 352.
Bienkowski: citato a proposito della ritrattistica romana, 352.
Blümner: citato a proposito del fregio del Foro di Nerva, 132, 136 [18, 20].
Boni: citato a proposito delle balaustrate del Foro, 151 [4]; del Foro traiano, 151 [11].
Bonus Eventus (personificato): sui rilievi dell'*Ara Pacis*, 24.
Botticelli: affresco della Cappella Sistina, 332.
Bucranî: nella decorazione augustea, 48-51.
Buon Pastore: comparsa della sua immagine nell'arte, 345.
Busto: nella ritrattistica romana, 354, 375.

Cacce di Adriano: 220.
Calderini, architetto: citato a proposito della colonna di M. Aurelio, 279 [1, 2].
Caligola: nella ritrattistica, 371.
Campus Martius (personificato): 250 sg.
Capelli (acconciatura dei): nei ritratti muliebri, 368; nella ritrattistica in genere: 389, 398, 402 sg.

Capitolina (Triade): nei rilievi dell'Arco di Benevento, 193; trasformazione di essa su di un capitello di Elagabalo, 310.
Capi-tribù daci: nei rilievi della col. traiana, 175.
Caracalla: sull'Arco degli Argentari, 306; sul rilievo di Palazzo Sacchetti, 306; principato di C., 341; nella ritrattistica, 397.
Cassio Dione: citato in LI 1, 15.
Catone: suo disprezzo per l'arte greca, 4.
Cesare: nella ritrattistica, 356.
Centauri: sull'altare di Ameraptus al Louvre, 62.
Cichorius C.: citato a proposito della col. traiana, 153-189.
Cigni: nella decorazione augustea, 44-46.
Claudio: principato di C., 95; nella ritrattistica, 372.
Clodio Albino: nella ritrattistica, 397.
Colonna di Traiano: nel Medioevo e nel Rinascimento, 156.
Commodo: nella ritrattistica, 385-388.
Congiario: sull'Arco di Costantino, 337.
Cono di Emesa: su capitello di Elagabalo, 300.
Continuo (stile): 146-148, 341; nei rilievi della colonna traiana, 184 sgg.; nei rilievi dell'Arco di Benevento, 192, 201; nei sarcofagi, 281, 286, 296; nell'Arco di Sett. Severo, 304 sg.
Convenzionalismo: nell'arte augustea, 48.
Cornelia (statua di), 9.
Corone (di quercia): nella decorazione augustea, 54-63.
Correggio: 116.
Courbaud: citato a proposito dell'Arco di Tito, 114.
Crawford: citato a proposito dell'*Ara Pacis*, 38 [2], 39 [27].
Crispina, m. di Commodo: nella ritrattistica, 393.
Cupidi: sugli altari augustei, 50; sul rilievo di Cervetri, 95.

Dacia (provincia): nei rilievi dell'Arco di Benevento, 196.
Dalton: citato a proposito di una scultura in legno di Berlino, 340.
Damofilo: 8.
Danubio (personificato): sulla col. traiana, 159; sulla col. di M. Aurelio, 266; ponte sul D., sulla col. traiana, 159, 164, 175, 177.
Decebalo: nei rilievi della col. traiana, 181 sgg.; sua morte, ibid., 183.
Decursio: sulla base della col. di Antonino Pio, 250.
Delbrueck: citato a proposito della ritrattistica romana, 352.
Della Seta: citato a proposito dell'arte etrusco-italica, 3 sgg.
Diana: nei rilievi dell'Arco di Benevento, 195.
Dietrichson: citato a proposito delle rappresentazioni di Antinoo, 228 sgg.
Dioniso: scene della sua infanzia su sarcof. adrianeo, 290 sg.; sua apoteosi su sarcofago, 296.
Dioscuri: su sarcofagi, 319.
Dioscuride: 85, 88, 89, 357.
Divus Romulus: in un rilievo giulio-claudio di Villa Medici, 69.
Domaszewski (A. von): citato a proposito dell'Arco di Benevento, 192 sgg., 207.
Domiziano: principato di D., 105, 132-135; nella ritrattistica, 375.
Domus aurea, di Nerone: 97, 104, 108.
Donatello: 294.
Ducati: citato a proposito dei rilievi dell'*Ara Pacis*, 38 [8].

Elagabalo: 310.
Emilio Paolo (monumento trionfale di): 15.
Endimione: su rilievo, 78.
Enea: e il prodigio della scrofa, su rilievi dell'*Ara Pacis*, 25 sg.; su di un altare del Laterano, 27; leggenda di E., sulla base del « Tevere », 79; su sarcofagi, 251, 291.
Ennio: citato a pag. 73.
Ercole: fatiche di E., su sarcofagi, 300; in riposo, su capitello delle Terme di Caracalla, 307.
Eroti: sui trofei domizianei, 128; su lastre decorative traianee, 150; su di un altare adrianeo, 216; su fregi della Villa Adriana, 226; su sarcofagi, 288-291.
Esculapio: culto di E., sotto gli Antonini, 242 sgg. 261 [10], [11]; su rilievo, 78.
Etrusca (arte), del VI e V sec. a. C.: 6.
Eufrate: nei rilievi dell'Arco di Benevento, 195.
Eufronio, pittore attico di vaso: 114.
Euodos: 380.

Faustina iuniore: nella ritrattistica, 391 sg.
Faustina seniore: nella ritrattistica, 392.
Faustinianae (puellae): su due rilievi aureliani, 257.
Festoni: nella decorazione augustea, 46-54; nella decorazione flavia, 124.
Ficus ruminalis: sui rilievi dell'*Ara Pacis*, 27.
Filippo l'Arabo: nella ritrattistica, 399.
Flamini: sui rilievi dell'*Ara Pacis*, 28; sui ril. di Villa Medici, 68.
Fluviali (divinità): nelle processioni trionfali romane, 107.
Fontana Domenico, architetto: 264.
Fortuna: sulla colonna di Giove a Magonza, 98.
Froehner: citato a proposito della colonna traiana, 153-189.
Frontalità: 316, 409 sg.
Frothingam: citato a proposito dell'Arco di Benevento, 207; dei medaglioni dell'Arco di Costantino, 235 [9].
Fulminata (legione): 270.
Furtwängler: citato a proposito dell'ara di Dom. Enobarbo, 10; della *Gemma Augustea*, 85; del rilievo di M. Curzio, 316.

Galassi: citato a proposito della ritrattistica romana, 352, 356.
Galba: nella ritrattistica, 372.
Gallia capta (dall'Adrianeo): 238.
Gallieno: nella ritrattistica, 401.
Gallus (sacerd. di Cibele): in un rilievo giulio-claudio, 69.
Genius divi Titi: nei rilievi dell'Arco di Tito, 116.
Genius populi romani: su una tazza di Bosco Reale, 81; nei rilievi dell'Arco di Tito, 108, 116; dell'Arco di Benevento, 194.
Germania (provincia): nei rilievi dell'Arco di Benevento, 196; *capta* (dall'Adrianeo), 238.

Giglioli: citato a proposito dell'arte etrusco-italica, 3 sg.
Giordano (personificato): nei rilievi dell'Arco di Tito, 106, 114.
Giulia, f. di Tito: nella ritrattistica, 379 sg.
Giulia Domna: sull'Arco degli Argentarî, 305; nella ritrattistica, 403 sg.
Giulia Mamea: nella ritrattistica, 403 sg.
Giulia Paola: nella ritrattistica, 403 sg.
Giulia Semia: nella ritrattistica, 403 sg.
Giulio-Claudia (famiglia): sul grande cammeo di Francia, 86.
Gladiatore: sui rilievi dell'ara di Giulio Storace, 75 sg.
Gnomon in campo: 250.
Gorgaso: 8.
Gorgoneia: negli altari giulio-claudî, 51.
Graef: citato a proposito dell'Arco di Costantino, 332.
Graillot: citato a proposito del culto della Magna Mater, 248, 261 [14, 15, 18, 19].
Gregorio Magno: e Traiano, 186.
Grossi-Gondi: citato a proposito dell'Arco di Costantino, 349 [3].
Gurlitt: citato a proposito dell'Arco di Tito, 118.

Helbig: citato a proposito del rilievo di M. Curzio, 316.
Héron de Villefosse: citato a proposito del Tesoro di Bosco Reale, 64 [19], 101 [19, 20, 22].
Honos (personificato): sui rilievi dell'*Ara Pacis*, 24; sui ril. dell'Arco di Tito, 106.
Hülsen: citato a proposito del rilievo di M. Curzio, 316.

Illusionismo: nell'arte augustea, 47.
Imagines: 355 sg.
Iniziazioni (scene di): su sarcofagi, 297.
Ippolito (mito di): su sarcofagi, 294-296.
Isolato (stile): nei rilievi dell'Arco di Benevento, 192, 200.
Iudaea capta: su monete, 238.
Iuno Sospita: in un rilievo antoniniano, 241.
Iuppiter: nei rilievi dell'Arco di Benevento, 193, 194, 196, 201; nei rilievi della colonna di M. Aurelio, 270.

Lari: nella decorazione di altari augustei, 54-59.
Lee Vernon: citata a proposito della ritrattistica romana, 351.
Lehmann-Hartleben: citato a proposito della Colonna traiana, 156 sgg., 168, 184.
Liber e Libera: sui rilievi dell'Arco di Benevento, 193, 195.
Lippold: citato a proposito delle rappresentazioni di Antinoo, 231 sg.
Livia (imperatrice): sui rilievi dell'*Ara Pacis*, 29; nella ritrattistica, 368.
Livio: citato a pag. 4 e 17 [1] (XXXIV 4, 4); a pagine 8 e sg. e 17 [12] (XXXIX 22; XXVI 21; XXXIX 5).
Loewy: citato a proposito dei rilievi dell'Arco di Tito, 110.
Lucilla: nella ritrattistica, 392.
Luna: sull'Arco di Costant., 333; sull'avorio Barberini, 347.
Lusio Quieto, capo della cavalleria mora: sui ril. della Col. Traiana, 166.
Lustratio: sulla Col. Traiana, 161, 165, 177; su di un pannello aureliano, 255.

Magna Mater: tempio di M. M., in un rilievo giulio-claudio, 69; sulla base di Sorrento, 70; su monete imperiali, 247 sgg.
Mantegna: 147.
Manu velata: 236 [42].
Marciana, sor. di Traiano: nella ritrattistica, 382.
Marco Aurelio: nei rilievi della colonna aureliana, 266-278 *passim*; nella ritrattistica, 384.
Marsia (statua di): sugli *anaglypha Traiani*, 140.
Marte: in una tazza di Bosco Reale, 81; sui rilievi dell'Arco di Benevento, 197.
Massenzio: sull'Arco di Costant., 336; principato di M., 343.
Matidia, f. di Traiano: 214; nella ritrattistica, 382.
Medea (leggenda di): su sarcofagi, 296.
Meleagro (leggenda di): su sarcofagi, 293.
Meomartini: citato a proposito dell'Arco di Benevento, 207.
Mesopotamia (personificata): nei rilievi dell'Arco di Benevento, 195 sg.
Michon: citato a proposito dei rilievi flavî del Louvre, 126.
Minerva: sul fregio del Foro di Nerva, 131.
Miracoli, sulla col. di M. Aurelio: del fulmine, 268; della pioggia, 264, 270.
Mitra Tauroctono: 311, 312 sg.

« Natività » di Romolo e Remo: sui rilievi dell'*Ara Pacis*, 27; in un rilievo giulio-claudio, 71; su di un altare adrianeo da Ostia, 216.
Naturalismo: nell'arte augustea, 48 sg.
Nerone: principato di N., 96-100; nella ritrattistica, 372.
Nerva: principato di N., 173 sg.; nella ritrattistica, 380.
Niobidi (leggenda dei): su sarcofagi, 282, 284 sg., 288.
Numa (statua di): 203.
Numidia capta: dall'Adrianeo, 238.

Occhi (trattamento degli): nella ritrattistica, 388 sg.
Orazio: citato a pag. 21 (*carm. saec.*, 29 sgg.); a pag. 23 (*carm.*, IV 15, 4 sg.).
Oreste (leggenda di): su sarcofagi, 282.
Ovidio: citato a pag. 79 (*amores*, III 1, 4); a pag. 107 (*Epist.*, III 4, 107).

Palemone-Portuno: sui rilievi della Colonna Traiana, 172; dell'Arco di Benevento, 194.
Palme: nella decorazione augustea, 44-46.
Paribeni: citato a proposito della statua di Cristo delle Terme, 345 sg.
Partenone (fregio del): confrontato con l'*Ara Pacis*, 36.
Parzia (provincia): sui rilievi dell'Arco di Benevento, 195.
Pasqui: citato a proposito dell'*Ara Pacis*: 38 [3, 4], 39 [30].
Pathos: nei rilievi delle col. traiana e aureliana, 277.

Pavoni: prediletti da Adriano, 225.
Pax (personificata): sui rilievi dell'*Ara Pacis*, 24 sg.
Penati romani: sui rilievi dell'*Ara Pacis*, 25; dell'Arco di Benevento, 194.
Pentesilea (leggenda di): su sarcof. del III sec., 326.
Perseo e Andromeda: su rilievo, 78.
Perugino: affresco della Cappella Sistina, 332.
Petersen: citato a proposito dell'*Ara Pacis*, 38 [2], [8], 39 [25], 64 [2]; della Colonna Traiana, 153-189 *passim*; dei Tondi adrianei, 218; della col. di M. Aurelio, 265-278 *passim*.
Piranesi: acque forti della Col. Traiana, 158; della col. di M. Aurelio, 279 [5].
Plinio: citato a pag. 8, 9 e 17 [12] (*H. N.*, XXXV 154; XXXIV 36); a pag. 10 e 17 [16] (XXXVI 26).
Plotina, m. di Traiano: 214; nella ritrattistica, 382.
Plutarco: citato a pag. 9 e 17[2] (*Paul. Aem.*, 32); a pag. 9 e 17 [13] (*Pomp. Magn.*, 52).
Pompeiano, genero di M. Aurelio: 266.
Ponte Milvio (battaglia del): nei rilievi dell'Arco di Costant., 336.
Populus (personificato): 210.
Porto italiano: nei rilievi della Col. Traiana, 172.
Processione: sui rilievi dell'*Ara Pacis*, 28 sgg.; in un rilievo giulio-claudio, 71; su tazza di Bosco Reale, 82 sg.; nei rilievi dell'Arco di Tito, 106, 108.
Prometeo (leggenda di): su sarcof. del III sec., 322.
Propaganda di guerra: nei rilievi della Col. Traiana, 164.
Prospettiva (uso della): 116, 124.
Provincie (personificate): su tazza di Bosco Reale, 81; sui trofei domizianei, 128; 237 sgg., 348, 358.

Recluta provinciale dell'eserc. romano: nei rilievi dell'Arco di Benevento, 197.
Remo: in un rilievo giulio-claudio, 74.
Renan E.: citato a proposito della Colonna di M. Aurelio, 278, 279 [10], [11].
Res gestae divi Aug.: citate a pag. 19 (2.ª ed. Mommsen, p. 48).
Riegl: citato a proposito dei rilievi dell'*Ara Pacis*, 36; dell'uso dello spazio nei sarcof. adrianei, 287 sg.; di una base dioclezianea, 317; del sarcof. con « Achille alla corte di Licomede », 324; dei rilievi dell'Arco di Costant., 349; della ritrattistica, 402, 407.
Rodenwaldt: citato a proposito dell'arte del IV sec., 341.
Rodin Augusto: 148.
Roma (personificata): sui rilievi dell'*Ara Pacis*, 24; su una tazza di Bosco Reale, 81; sui ril. dell'Arco di Tito, 108; su di un ril. flavio del Vaticano, 127; nei ril. traianei dell'Arco di Cost., 144; nei ril. dell'Arco di Benev., 194; in un ril. adrianeo, 210; sulla base della col. di Antonino Pio, 250 sg.; su capitello, 307; sull'Arco di Costantino, 333.
Romolo (leggenda di): in un ril. giulio-claudio, 72,

Sabina: 214; nella ritrattistica, 391.
Sacrificio: sul fregio dell'ara di Domizio Enobarbo, 11; su di un rilievo di Villa Medici, 68; su tazza di Bosco Reale, 84; su altare flavio a Pompei, 126; su due rilievi flavî al Louvre, 126 sg.; sugli *anaglypha Traiani*, 127, 138; nei rilievi della Col. Traiana, 173, 174, 175; dell'Arco di Benevento, 198; della col. di M. Aurelio, 266, 269, 272; su base dioclezianea, 317.
Sarcofagi etruschi: 6.
Sarmizegetusa: sulla Col. Traiana, 159, 168, 178 sg.; 180.
Senatus (personificato): 210.
Settimio Severo: sull'Arco degli Argentarî, 305; principato di S. S., 341; nella ritrattistica, 397.
Sieveking: cit. a proposito dell'*Ara Pacis*, 38 [17], [18], 39 [25]; del frammento di Pozzuoli, 207.
Silvano: nei ril. dell'Arco di Benevento, 195.
Sincretismo religioso: nell'impero rom., 343.
Sole: culto del S., 314-316; rappresentato sull'Arco di Cost., 333; sull'avorio Barberini, 347.
Sottomissione, di barbari vinti: su tazza di Bosco Reale, 82; nei ril. della Col. Traiana, 168, 180; su sarcof., 292.
Spazio (trattamento dello): 36, 52, 87, 92, 109-114, 124, 146-148, 267, 286-288, 305, 317, 324 sg., 327, 339, 341 sg., 405, 406 sg.
Stagioni (personificate): nei ril. dell'Arco di Benevento, 199; sull'Arco di Sett. Severo, 303; su pilastro scolpito del III sec., 306; su sarcof. del III sec., 320-322; sull'Arco di Costantino, 333.
Stendhal (H. Beyle): giudizio sui rilievi della Col. Traiana, 157.
Storica (arte): 13.
Strzygowski: citato a proposito di una scultura in legno del IV sec., 340; del trono di Ravenna, 348 [9]; dell'avorio Barberini, 348 [12].
Stuart Jones: citato a proposito dei Tondi adrianei, 218; della col. di M. Aurelio, 266, 279 [4].
Studniczka: citato a proposito dell'*Ara Pacis*, 38 [17], [24], 39 [25].
Susa (assedio di): sull'Arco di Costantino, 335.
Svetonio: citato a pag. 364 (*Div. Aug.*, 79).

Teatro: di Pompeo, 9; nei ril. della Col. Traiana, 173, 176.
Tellus: su di un ril. dell'*Ara Pacis*, 20-24; sulla corazza di una statua di Aug., 22 sg.; sui dischi di Aquileia e di Madrid, 24; su di un ril. di Efeso, 24; su pilastro nella cripta di S. Pietro, 306; sul rilievo di Elagabalo, 311; sull'altare di Scipione Orfito, 315.
Tempio (di Gerusalemme): arredi del T., nei ril. dell'Arco di Tito, 108.
Tempio (del Sole): eretto da Aureliano, 309.
Testudo (formazione tattica): nei ril. della Col. Traiana, 167; della col. di M. Aurelio, 273.
Tevere (personificato), 216, 336.
Tiberio: nella ritrattistica, 364.
Tibullo: citato a pag. 22 (*eleg.*, I 10, 45).
Tillemont (L. de): citato a propos. dei ril. della Col. Traiana, 157.
Tintoretto: 114.
Tito: principato di T., 105 sg.; nella ritrattistica, 375.
Traiano: rappresentato sulle balaustrate del Foro (?), 138-140; nei ril. della Col. Traiana, 153-189 *passim*; principato di T., 341; nella ritrattistica, 381.

Varrone: citato a pag. 26 (*de re rust.*, II 4).
Velasquez: 109, 113.
Vespasiano (principato di): 103-105.

Vesta: sulla base di Sorrento, 70.
Victae gentes: 238 sg. 261 [1].
Virtus (personificata): su una tazza di Bosco Reale, 81; nei ril. dell'Arco di Tito, 106; nei ril. dell'Arco di Benev., 194.
Vitellio: nella ritrattistica, 372.
Vittoria (personificata): sulla *Gemma Augustea*, 85; sui ril. traianei dell'Arco di Costantino, 144; sui rilievi della Col. Traiana, 168; dell'Arco di Benevento, 199; tauroctona, 311 sg.; sull'altare di Scip. Orfito, 315; sulla base dioclezianea, 317; sull'Arco di Costant., 335; sull'avorio Barberini, 348.
Vittorie: nella decorazione degli Archi, 106, 112, 303, 333; di altari augustei, 50.
Volca da Veio: e la sua scuola, 3 sg., 6.
Wace: citato a proposito di un fregio traianeo del Louvre, 149.
Wagenvoort: citato a propos. dei rilievi de l'*Ara Pacis*, 38 [2], 7, [16], [18].
Wickhoff: citato a proposito dell'*Ara Pacis*, 31; dell'Arco di Tito, 109, 112 sg.; di due rilievi del Laterano, 119, 120; dei ril. traianei dell'Arco di Costantino, 144 sg.; dei sarcofagi adrianei, 282, 301 [1]; della ritrattistica romana, 352.
Wilpert: citato a proposito dei piccoli fregi dell'Arco di Costant., 334.
Winckelmann: citato a proposito delle rappresentazioni di Antinoo, 236 [33].

Zenas, ritrattista: 210.

Elenco delle opere alle quali si rimanda più di frequente, nel testo e nelle note, con citazioni abbreviate

Altmann W., *Architektur und Ornamentik der antiken Sarkophage.*

Altmann W., *Die römische Grabaltäre der Kaiserzeit.* Berlin, 1905.

Amelung W., *Die Sculpturen des Vatican. Museums,* Vol. 2. Berlin, 1903-1908.

Amelung-Holtzinger, *Museums und Ruins of Rome.*

Bernoulli G. G., *Roemische Iconographie,* Vol. 4. Berlin, 1882-1894.

British School in Rome, *Catalogue of Municipal collections in Rome.*

Furtwängler A., *Die antike Gemmen,* Vol. 3. Leipzig, 1900.

Helbig W., *Führer durch die öff. Sammlungen klass. Altertüm in Rom,* 3 Aufl. (Amelung-Reisch-Weege), Leipzig, 1912-1913.

Michon E., *Les Bas-reliefs historiques romains du Musée du Louvre,* in « Monuments et Mémoires publiés par l'Acad. des inscr. et bell. lettr. ». Paris, 1909 (XVII), p. 145 sgg.

Papers of the British School in Rome, 1903 sgg.

Paribeni R., *Le Terme di Diocleziano e il Museo Nazionale romano.* Roma, 1922.

Reinach S., *Répertoire de reliefs grecs et romains,* Vol. 3, 1909-1912.

Riegl A., *Die Spätrömische Kunstindustrie.* Wien, 1901.

Robert C., *Die antiken Sarkophagreliefs,* Vol. 3. Berlin, 1890-1904.

Wickhoff F., *Römische Kunst (Die Wiener Genesis),* 1915. Nel secondo volume è citata però, invece della tedesca, la traduzione inglese di E. Strong, *Roman Art,* 1900.

Errata				Corrige
Pag.	41	linea	—	*και*	*καὶ*
»	50	»	5		135
»	84	»	29	*Oecumene*	*Oicumene*
»	94	»	35	Volsci	Vulci
»	99	»	34	antropormorfismo	antropomorfismo
»	101	nota	18	Galli	Gatti
»	102	»	40	*Rone*	*Rome*
»	106	linea	3	del suo fratello	di suo fratello
»	110	»	20	sesse	stesse
»	117	»	15	di una tale quadriga	di una quadriga siffatta
»	118	nota	13	*Naturniedergabe*	*Naturwiedergabe*
»	»	»	»	*altereu*	*älteren*
»	127	linea	15	escludersi	escludere
»	151	»	17	*Jahrbrücker*	*Jahrbücher*
»	171	»	4	LXIX-C	LXXIX-C
»	180	»	31	XCV	CLV
»	219	»	21	uomo barbato	uomo sbarbato
»	220	»	4	irregragabile	irrefragabile
»	261	»	15	parete	parte
»	277	»	26	riscontrammo	riscontreremo
»	301	nota	12	accorre gli umili	accôr gli umili
»	303	linea	4	(21-217 d. C.)	(211-217 d. C.)
»	»	»	»	(284-303 d. C.)	(284-305 d. C.)
»	316	»	9	Helbig-Amelung	Helbig-Amelung 896
»	400	»	11	il	la
Tav.	LXXVII	l'ordine dei numeri è invertito.			
»	LXXVIII				Roma - Terme

86-B19917

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00642 5116